الدكتور حسن أحمد الكبير

تطور القصيدة الغنائية

في الشعر العربي الحديث

(من ١٨٨١ - ١٩٣٨ م)

ملتزم الطبع والنشر

دار الفكر العربي

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

الحمد لله الذى خلق الانسان وعلمه البيان ، والصلاة والسلام على أعظم رسول نزلت عليه أعظم معجزة وهى القرآن : الذى استمد من نبعه القدسي البلاغة ، فكان أبلغ البلغاء وأفصح الفصحاء ، وبعد .

فلما كان الشعر فن العربية الأول فى أعلى مراتب الفن الأدبى لأنه مع كونه أسلوب التعبير عن الوجدان ، ونغم الشعور الحى الذى يخاطب العاطفة ويستثير المشاعر ، وعاء للمعرفة التى تقوم عليها حضارة الأمة ، وسجل للوعى الانسانى ، ومرآة تعكس أمامنا العالم الداخلى للفكر والشعور .

لما كان للشعر هذا الدور الحيوى فى حياة الانسان استهوتنى دراسته ، وتعلقت نفسي بالبحث عن بعض جوانبه المشرقة فى حياتنا ، والتى مازال بعضها زاخرا بالحياة ، يتدفق بأرق المشاعر وأسمى العواطف ، فتبعث بصفاء الحياة وذوب السعادة الى القلوب ، وتحمل اليها قوام حياتها النفسية والروحية ، وقد زاد من ارتباطى بالشعر ، وضرورة التصدى لدراسته ما نلاحظه اليوم من دلائل الجدب على الحركة الشعرية المعاصرة ، وما نلمسه فى الكثير من شبابنا من عزوف عن قراءة الشعر أو قرضه بدعوى أن شمس الشعر تؤذن بالأفول ، وانه فن فقد قيمته ، ولم يعد له مجال فى مجتمع العمل ، والحركة السريعة الذى تسيره الحضارة الحديثة بكل ابداعها وكشوفها .

ومن ثم شعرت أن من واجبى — ازاء هذه الأمور جميعها — أن أقوم باختيار فترة زمنية محددة لدراسة الانتاج الشعرى فيها للتعرف على طبيعة هذا الفن وما يجب ان يكون عليه ، وتبين اتجاهاته ومعالمه وحقيقته فى عالم الفكر والفن والشعور ، ومدى حاجتنا اليه فى عصر العلم والتطور والصناعة . ووجدت العصر الحديث أنسب الفترات لتلك الدراسة ، لأن الشعر فى هذا العصر يمثل الرغبة الطامحة فى التطور والتجديد ، والسعى الدائب من أجل تجاوز مرحلة الضعف التى خيمت على الحياة الأدبية ، زهاء ستة قرون (هى فترة الحكمين المملوكى والعثمانى). كما كان هذا العصر أوسع العصور من حيث انتشار الثقافات وذيوعها بين الجماهير ، واتساع روافد المعرفة والثقافة ، بالانفتاح العظيم على

الأدب العربى القديم فى عصور ازدهاره ، والاتصال المستمر بالثقافة الغربية ، والاطلاع على آدابها وفنونها المختلفة ، اذ شهد هذا العصر على يدى البارودى تلك الانتفاضة القوية التى فتقت حجب التخلف والركود التى تكاثفت على الشعر العربى خلال عصرى الضعف والانحطاط ، وعايش منذ أواخر القرن الماضى ثورة شاملة فى نواحى الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية ، ومع الخطوات الاولى للقرن العشرين تشهد الحياة الفكرية بداية فترة من اخصب فترات الأدب والشعر ، وتمتلىء الساحة الأدبية بالشعراء والكتاب والنقاد والمفكرين، ويحتدم الصراع بين القديم والجديد ، وتنشب المعارك الادبية التى انقسم فيها المثقفون بالثقافتين القديمة والحديثة الى فريقين . وتقوم اتجاهات وتظهر نظريات . ويجنى الشعر والأدب ثمرات ذلك كله مما كان له اعظم النتائج فى نهضتنا الأدبية والشعرية المعاصرة .

وكان لابد لى من متابعة ذلك كله فى مجال التطور الذى لحق بالقصيدة الغنائية ، والتى مازالت تمثل الاتجاه العام لشعرنا العربى ، على الرغم من اتصال أدبائنا وشعرائنا المستمر بالشعر الغربى ، وتوثيق الصلة بينهم وبين الثقافات الأجنبية فى محاولة لتطعيم شعرنا بالفن المسرحى والقصصي .

وهذه الدراسة ليست تأريخا لفترة من فترات تاريخنا الأدبى ، أو رصدا للتحولات والظواهر الجديدة فى شعرنا الحديث ، او دراسة لأعلام الشعر ورواده فى تلك الفترة . وانما هى دراسة للقصيدة الغنائية فى حد ذاتها ، وما نحت اليه من تجديد وتطور فى موضوعاتها ومعانيها واخيلتها ولغتها وموسيقاها ، فى اطار من استقطاب الظاهرة وملامح تكوينها الأساسية ومعايشتها معايشة شمولية ونقدية ، تضعها فى معيارها الصحيح من المحاولات التجديدية المختلفة لتكون امامنا صورة كاملة للقيم الجديدة التى أبرزها هذا الشعر ، والتى جعلته فنا جديدا يحمل طابع هذا العصر ويختلف اختلافا كاملا بقضاياه وظواهره عما سبقه من شعر .

وقد جعلت ثورة عرابى مبتدأ هذه الدراسة لاقتناعى الكامل بانها البداية الحقيقية لنهضة الشعر العربى ، حيث بدأ شعراء البعث وفى مقدمتهم البارودى يرتفعون بمستوى القصيدة الشعرية ، ومنذ الحرب العالمية الثانية تبدأ مرحلة اخرى من مراحل تطور الشعر ، حيث ظهرت مذاهب وأفكار جديدةفى العالم العربى وسيطرت النزعة المادية على النفوس فأبعدتها عن المثالية الروحية التى كانت تسعى اليها قبل تلك الحرب ، كما نزع الكثير من الشعراء الى الرمزية والتحرر من القيود

الموسيقية ، ورفض الكثير من المواضعات والقيم والمفاهيم السائدة مما يجعل من هـذه الحرب الثانية — بالضرورة — بداية لفترة تالية للفترة التى وجهت دراستى اليها .

فهذه الدراسة عمادها الشعر ، والهدف فيها تبين النواحى الفنية التى اكسبته حيوية وثراء فى العصر الحديث ولذلك عمدت الى المصادر الأساسية للقصيدة ، وهى دواوين الشـعراء حيث عشت مع اكثر من مائة ديوان ، ابحث واقارن واضم المتآلف بعضه الى بعض ، واجعل من شعرائه أصحاب اتجاه واحد ، ولذلك لم يكن هناك بد من تقسيم هذا البحث الى الاتجاهات الأدبية التى عاشـت خلال هذا العصر وكان لها دور واضح فى نهضة الشعر الحديث .

فكان **الباب الأول** عن التجديد فى « القصيدة الغنائية عند المدرسة الكلاسـيكية » ، و **الثانى** فى « جماعة الديوان وتجديدها فى القصـيدة الغنائية » وهذا ما احتواه الجزء الاول الذى بين أيدينا ، ثم ضم الجزء الثانى بين دفتيه بابين آخرين هما **الباب الاول** فى «مدرسة شعراء المهجر واثرها فى القصيدة » ، **والثانى** عن « التجديد فى القصيدة الغنائية لدى جماعة ابولو » . وواضح من هذا التقسيم أن هذه الدراسة تهـدف الى متابعة الجديد لدى هذه التجمعات الأدبية فى القصـيدة ، والعناية الدقيقة بالتطـور الذى حدث لها خلال هذا العصر فى دراسـة منهجية متأنية ، تحلل الظاهرة الجديدة وتعلل لها وتصلها بما سبقها وما مهد لها ، وتتابعها ، حتى تتعرف على اثرها فى الانتاج الشعرى وتعطى صورة منسقة متكاملة للنواحى التجديدية فى الشعر الحديث ، وقد استدعى ذلك اثارة العـديد من القضـايا التى تواضـع عليها بعض الدارسـين ومناقشـتها مناقشـة منهجية بعيدة عن التعصـب والهوى . وبذلك صححت هذه الدراسة بعض المفاهيم الخاطئـة لدى بعض الباحثين مما سيتضح فى تضاعيف هـذا البحث . ولست أزعم أننى عرضت لكل الاتجاهات او أحصيت جميع الظواهر الجديدة فى شعرنا الحديث . ولكنها محاولة توضـح الى حد كبير صـور الشـعر الحديث ، وتحدد معالمه ، وتكشف عن أهم اتجـاهاته ومضامينـه الجـديدة . وفى ذلك ما يوضح اهمية هـذا البحث وجدته وما بذل فيه من الجهـد والعناء الموصول . فأن اكن قد وفقت فذلك اعظم جزاء واوفى ثواب .

والله من وراء القصد وهو المستعان والهادى الى اقوم طريق .

دكتور حسن احمد ابو احمد الكبير

منيل الروضة فى :
غرة ذى القعدة ١٣٩٨هـ
الموافق ٣ من أكتوبر ١٩٧٨م

تمهيد

اولا ـ بداية الشعر العربى الحديث

اذا كان المؤرخون قد اصطلحوا على جعل الحملة الفرنسية على مصر والشام سنة ١٧٩٨م (١٢١٣ هـ) بداية لفجر النهضة في الشرق، لانها كانت أول اتصال حقيقي بين الشرق والغرب منذ الحروب الصليبية، أطلع العرب على بعض وجوه الحياة الأوربية، وما تتميز به من نشاط ملحوظ فى الميادين الثقافية والاجتماعية وغيرها، فدبت الحياة فى أوصالهم، واستيقظوا من سباتهم العميق الذى ران عليهم خلال ثلاثة قرون (١). اذا تقرر ذلك لدى المؤرخين فان نهضة الادب العربى الحديث لم تظهر ـ فى رايى ـ الا فى اواخر القرن التاسع عشر، حيث زالت الموانع الحقيقية للنهضة وتتابعت وسائلها وتلاحقت، وتقدمتها اسبابها الكثيرة. فقد عاد الى مصر طائفة من المبعوثين اسهمت بافكارها الجديدة وثقافاتها الحديثة فى الحركة التعليمية ايام اسماعيل، كما نشطت الحركة فى احياء التراث العربى لمواجهة الثقافة الغربية الوافدة بثقافة عربية اصيلة ـ فأخرجت المطبعة الكتب العديدة فى شتى الفنون والآداب فى مصر والشام والعراق، وانشئت مؤسسات ثقافية وسياسية مختلفة، فاقيمت دار الكتب سنة ١٨٧٠ م، وصدرت الصحف الرسمية وغير الرسمية كالوقائع المصرية وروضة المدارس ونزهة الافكار وابى نضارة، كما هاجر بعض ابناء الشام الى مصر فرارا من نير الحكم التركى، واسهموا بجهودهم فى انضاج الوعى القومى بما كتبوه واذاعوه فى الصحف اليومية التى انشئوها، وكانت دعوة جمال الدين الافغانى (١٨٣٩ ـ ١٨٩٧م)، وما حمل من افكار وآراء فى الاصلاح الدينى والاجتماعى، والتحرر القومى، ذات آثار واسعة فى أفكار الشباب واتجاهاتهم. كل هذه العوامل كانت تتشابك وتتلاحق مع الأحداث السياسية وفى مقدمتها قيام الثورة العرابية، وما صاحبها من وعى قومى تمثل فى الثورة على الضباط الأتراك، والمطالبة بالدستور، وقيام شعراء وخطباء يلهبون المشاعر ويثيرون الحماسة فى نفوس الجماهير، ويلفتون انظارهم الى حقوقهم وواجباتهم، ثم « فشل الثورة وما تركه ذلك فى النفوس من آثار. ومعنى ذلك ان صفحات جديدة قد فتحت فى تاريخ تلك المنطقة، ومعناه ايضا ان تجارب وافكارا جديدة قد بدأت تزحف الى العقول، وهذا هو كل ما تحتاجه البلاد فى نهضتها : اسواط ومدافع، ومحاكم ومشانق،

---

(١) هى فترة الحكم التركى البغيض (٩٢٣ ـ ١٢١٣ هـ = ١٥١٧ ـ ١٧٩٨ م).

وثورة واعتقـالات ، ونفي وتشريد ، وكفاح موفق أو غير موفق » (١) مما يجعلني اقرر ان ثورة عرابى كانت البداية الحقيقية للشعر العربى الحديث ، اما ما سبق ذلك من اصلاحات ونهضة واضحة فى المجالات العلمية والمادية والثقافية فانها « لم تكن كافية لتطوير الأدب فى فجـر العصر الحديث ، ذلك لأن التحول الأدبى لابد أن يكون مسبوقا بعـدة مراحل يتم بعدها » (٢) فكانت تلك الاصلاحات بمثابة التمهيد والتوطئة للنهضة الأدبية التى كانت الثورة العرابية فى التاسع من ستبمبر سنة ١٨٨١م بداية حقيقية لها ، ونقطة انطلاق للشعر العربى الحديث : فقد ظهرت البواعث الحقيقية لصوغ الشعر مع هـذه الثورة بعد ان كانت مفقودة او محجـوبة ، واخـذت الأذواق الحية تحـل محل القواعـد الدراسية التى كان الشعراء يسيرون عليها (٣) . « وصـار الاشتغال بقضايا الشعب العربى أهم موضوع للشعر ، وطغى على ما سواه من الاغراض .. وتراجعت الاغراض التقليدية من مدح وفخر وغزل .. تراجعا ملموسا (٤) » بفضل تلك الاحداث التى حركت المشاعر واثارت النفوس ، وظهور طبقة الرواد من المفكرين أمثال : الشيخ جمال الدين الأفغانى ، وعبـد الرحمن الكواكبى ، ومحمد عبـده ، وعلى يوسف ، ومحمود سامى البارودى ، وعبد الله نديم (٥) و « الشعر أصدق فنون الادب تأثرا بالأحداث ، وما يطرأ عليها من تقلبات ، وهو قبل غيره اشد تقبـلا للانطباعات الجديدة التى تظهـر فى معالم السياسـة والمجتمع والفكر . وعصور الثورات والانقلابات اشد تأثيرا فى حياة الشـعر من عصور الدعة والركـود . لذلك كان للثورة العرابية فى عهد توفيق أثر خطير جدا فى تطوير الشعر العربى الحديث » (٦) مما نؤكـد به اعتبـار هذه الثـورة البداية الحقيقية للشـعر العربى الحديث موضـوع هذا البحث .

ثانيا - المدلول الفنى للقصيدة الغنائية :

وقبل ان نبدأ رحلتنا مع فصول هذه الدراسة نوضح المقصـود من القصيدة الغنائية ليكون ذلك بداية انطلاقنا معالبحث وشعلة ضوء

---

(١) تاريخ الشعر العربى ١٦٥/٤ .
(٢) تاريخ الأدب الحديث ص ٢٣ .
(٣) راجع شعراء مصر وبيئاتهم ... ص ١٠٤٨ .
(٤) تاريخ الشعر العربى ٢٢٦/٤ .
(٥) راجع دراسات فى الأدب العربى الحديث ومدارسه (الحلقة الاولى) ص ٣٢ .
(٦) تاريخ الادب الحديث ص ٣٠ .

تحـدد معالم الطـريق ، وتوضـح الرؤية ، فلا ننحنى الى الدروب والمنعطفات الأخرى .

هناك ظاهرة تلفت نظر الباحث فى الادب العربى وهى ان أسماء الأجناس الشعرية ، والمذاهب الأدبية التى نتعارف عليها الآن مستعارة من الأدب اليونانى القـديم ، والأوربى الحديث . فهل يعنى هـذا ان الأجناس الشـعرية التى وجـدت عند الغـربيين لها نظـائر فى الادب العربى ؟ . وهل اتفق مفهوم هذه الأجناس لدى الفريقين ؟ هذان هما السؤالان اللذان نطرحهما لنتعرف من خلال الاجابة عليهما على المداول الفنى للقصيدة الغنائية .

١ — يرجع كثير من النقاد والمؤرخين كل ما عرفت الانسانية — فى قديمها وحديثها — من فنون ادبية الى ما توارثته عن اليونان(١) . ولذلك فقد « ميز الأوربيون فى مجال الشـعر — منذ الاغريق القدماء — ثلاثة فنون كبيرة لكل منها خصائصه واهدافه هى : — شعر الملاحم ، والشعر التمثيلى ، والشعر الغنائى (٢) » . وهذه التسمية ترجع فى أساسـها الى الصلة بين الشاعر وموضوع الشعر .

« فالشعر القصصى او الملحمى شعر موضوعى ، والغناء شـعر ذاتى ، والتمثيل شعر موضوعى فى طريقة ذاتية (٣) » فاذا أردنا ان نلقى نظرة عامة على مفهوم كل من هذه الالوان عندهم وجدنا ان مفهوم الشعر القصصي او الملحمى يعنى ذلك الشعر الذى يتناول فيه الشاعر الأحداث التاريخية او الخرافية فى الماضى السحيق ، فى قصـائد طويلة تنشـد أو توقع على الرباب مما يتناسب مع الطفولة الاولى للانسانية ، حيث يعتمد الشاعر على تصوير البطولة او الوقائع الحربية ممزوجة بالخرافات والأساطير مما جعلها بعيدة عن الواقع والتصور العقلى . ومن أمثلته : « الالياذة » ، و « الأوديسـا » المنسـوبتان الى هوميروس اليونانى ، و « الانيادة » لفرجيل الرومانى ، و « الشهنامة » للفردوسى شاعر الفرس . وقد انتهى هذا الجنس الشـعرى لأنه لا يناسـب الا العقلية البدائية ولا يتفق مع العقل الواعى والتطور الانسانى ، وقد حاول بعض الشعراء فى العصر الحديث انشـاء ملاحم فى اللغات المختلفـة ولكنهم فشـلوا جميعا ، ولم يكتب لواحدة من أعمالهم البقاء ، وانتهى الامر الى اختفاء

---

(١) راجع : فن الشعر لمندور ص ١٠٩ ، حديث الاربعاء لطه حسين ١٣/٢ ط ١٠ دار المعارف بمصر .

(٢) فن الشعر لمندور ص ٦ ، ٧ .

(٣) أصول النقد الادبى ص ٣٠٩ .

الملاحم من الشعر العالمى كله (١) .

واما الشعر التمثيلى فقد نشأ عند اليونان على شكل اناشيد يتغنى بها فى الحفلات والأعياد الدينية ، ثم اكتسبت هذه الحفلات طابعا دينيا بالتدريج فبعد ان كانت تعتمد فى نشأتها على الفرقة « الجوقة » التى تقوم بالغناء وممثل واحد ارتفع عدد الممثلين وقلت اهمية « الجوقة » واصبحت الاهمية الأولى للحوار (٢) ، فلما اقبل الأوربيون فى القرن الخامس عشر الميلادى على الادب اليونانى يحتذونه رايناهم — فى أول الأمر — يجمعون فى المسرح بين الحوار والغناء ، ثم انفصل فن التمثيل القائم على الحوار عن الغناء واصبح الشعر التمثيلى يعنى ذلك الشعر الذى يمثل غالبا على المسرح ، او يكون من صفاته ما يجعله صالحا لذلك ، سواء اقصد الشاعر الى ذلك أم لم يقصد (٣) . وبتطور فن التمثيل والحوار واتجاهه الى الواقعية رايناه يتجه الى النثر واخذ النثر يطغى على لغة المسرح واصبحنا لا نجد من المسرحيات الشعرية فى العصر الحديث الا الأعمال القليلة والنادرة .

واما عن الشعر الغنائى فانه اخذ اشكالا عديدة فى الشعر اليونانى ، فمنه ما كان ينشد بمصاحبة المزمار ، ومنه ما كان ينشد بمصاحبة الموسيقى وتغلب عليه الفكاهة والمرح ، ومنه ما كان يغنى بفى الأعياد الدينية ، ومنه ما كان على شكل مقطوعات عن الحب وما يصحبه من هجر ولقاء .. الخ ، ومنه ماكان ينشد فى الحفلات التى تقام للاحتفال بالفائزين فى المباريات الرياضية ، ومنه ما كان يتخذ للتطرب والتخفيف من عناء المجهود المبذول اثناء مزاولة الأعمال الزراعية وغيرها . ويمتاز هذا النوع بأن موضوعاته التى يعرض لها تدور حول الأمور المتصلة بالوجدان والعاطفة ، وانه مؤلف فى أوزان خاصة بقصد التغنى به (٤) . ثم تطور هذا النوع من الغناء الى الانشاد بل الى القراءة الصامتة ولكنه مازال يحتفظ بالموسيقى المتمثلة فى الوزن والايقاع والانسجامات الصوتية — باعتبارها عنصرا بالغ الأهمية — و « أخذت

---

(١) راجع فى هذا : النقد الادبى لاحمد امين ٨٠/١ ط ٤ مطبعة المعرفة ، أصول النقد الادبى ص ٣٠٩ ، الادب وفنونه لعز الدين اسماعيل ص ٢٥ ، فن الشعر لمندور ص ٨ — ١١ .

(٢) راجع فى هذا : المسرحية لعمر الدسوقى ط / ٤ ص ٧ وما بعدها ، الأدب اليونانى القديم ص ١٢٥ وما بعدها ، الأدب المقارن ط / ٣ ص ١٦١ ، النقد عند اليونان ص ١٢ وما بعدها ، فن الشعر لمندور ص ١٩ .

(٣) راجع فن الشعر لمندور ص ١٩ ، النقد الادبى لاحمد أمين ٧٦/١ .

(٤) راجع فى هذا : الادب اليونانى القديم ص ١٠٣ وما بعدها ، النقد الأدبى عند اليونان ص ١٣ ، ٢٠ وما بعدها ، فن الشعر لمندور ص ٢٣ .

أهميته تزداد فى أواخر القرن التاسع عشر حتى رأينا الرمزيين يقولون « ان الشعر موسيقى قبل كل شيء ، وان العنصر الموسيقى فيه يبز فى الأهمية المعانى والعواطف والصور الشعرية ذاتها ، باعتبار ان الموسيقى هى أقوى أداة للايحاء (١) » . كما أصبح عند الرومانسيين تعبيرا عن الذات الشاعرة « ويفضلهم قوى الشعر الغنائى بينما اخذ الشعر الموضوعى يتراجع ، وخاصة فى الفن التمثيلى ليخلى مكانه للنثر (٢) » . وأوشك الفن الشعرى فى العصر الحديث أن ينحصر فى هذا النوع الغنائى الذى يعبر عن الوجدان .

فاذا اردنا أن نبحث عن هذه الأجناس الشعرية فى الأدب العربى فسنجد أن الطابع الغنائى كان الاتجاه العام للقصيدة العربية فى الشعر القديم . فاذ وجدنا بعض الآثار القصصية كملحمة « الزير سالم » ، « سيف بن ذى يزن » ، و « أبى زيد الهلالى » فان هذا النوع ينتمى الى الأدب الشعبى ولم يرق الى النوع الأدبى المعروف بمميزاته الخاصة التى تجعل منه جنسا متمايزا عن بقية الأجناس الأخرى (٣) . وقد اختلف الباحثون والدارسون حول الأسباب التى حالت دون وجود القصص والتمثيل فى الأدب العربى مما لا مجال هنا لذكره (٤) فالشعر العربى قد نشأ نشأة غنائية شأنه فى ذلك شأن الشعر اليونانى . فقد وجدنا الشعراء فى الجاهلية يتغنون بشعرهم . « فالمهلهل » وهو اقدم شعراء العرب ، وأول من قصد القصيد كان يتغنى بشعره ، ومن ذلك قصيدته التى يبدؤها بقوله :

طفلة ما ابنة المحلق بيضاء   لعوب لذيذة فى العناق (٥)

وامرؤ القيس يذكر اعجاب بعض النسوة بصوته فيتغنى بهذا البيت :

يرعن الى صوتى اذا ما سمعنه   كما ترعوى عيط الى صوت أعيسا (٦)

وعنترة يقول : « هل غادر الشعراء من متردم ؟ » .

وقد درج الشعراء على ذلك فى العصور التالية للعصر الجاهلى .

---

(١) فن الشعر ص ٢٣ .
(٢) فن الشعر ص ٢٧ .
(٣) راجع الادب المقارن ص ١٥٩ ، مسرحيات شوقى لمندور ص ٦
(٤) راجع فى ذلك : اصول النقد الادبى ص ٢١٣ وما بعدها ، الادب الجاهلى لطه حسين ، النابغة الذبيانى لعمر الدسوقى ، فى أصول الادب للزيات ص ١٧٥ وما بعدها .
(٥) الاغانى طبعة دار الكتب ٥/٥١ ، الطفلة : الرخصة الناعمة ومازائدة .
(٦) ديوان امرىء القيس ص ١٠٦ ، يرعن : يملن ، العيط : الابل ، الاعيس : البعير الابيض فى حمرة .

يقول حسان بن ثابت : —

تغن بالشـــعر اما كنت قائله ان الغناء لهذا الشعر مضمار(١)

ويقــول ذو الرمة : —

احب المكان القفر من أجل أننى به أتغنى باســـمها غير معجم (٢)

بل انهم يطلقون أحدهما على الآخر كقول عمر بن الخطاب رضي الله عنه للنابغة الجعـدى : — « اســمعنى بعض ما عفا الله لك عنه من غنائك : يريد شعرك (٣) » .

واذ تأكد لنا ان الشعر العربى قد ارتبط بالغناء او بمعنى أوضح ان الغناء الدافع الأساسى لقول الشــعر عند العرب تبين لنا ان هـذا الشعر انما كان شعرا ذاتيا لأن الغناء احد اللغات التى يعبر بها الانسان عن انفعال خاص لاشك أن دوافعه شخصية ، فالانســان يغنى للتعبير عن سعادته بما سمع أو راى ، أو لدفع ملل عن نفسه أثناء تفكير أمضه، او عمل يقوم به هو وزملاؤه ، او حتى للتسلية والمؤانسة اثناء وحدته او سيره فى طريق موحش . فهـو مندفع للغناء تحت مؤثرات خاصـة ليشبع عاطفته ، ويرضي نفســه ، او ليؤثر فى سامعـه بمثـل حالتـه فيشـاركه انفعـاله واحســاسه ، ولذلك فهو يتخير لغنـــائه لغـــة ذات وقع يساعد على الترجيع والانشاد ، من سجع او رجز او شــعر بحسب امكاناته اللغوية . وعلى ذلك نشأت الأناشـيد ، او قل نشـأ الشعر . لأن « حاجة الانسان الى الغناء كانت الباعث الأول على نشأة الكلام الموزون ، وهو الشعر الذى تغنى به فى حله وترحاله ، وفى حبه ولهوه ، وفى حـدائه للابل ، وفى كل وقفة له عند مشــهد من مشاهـد الطبيعة والحياة والجمال . .ويذهب علماء علم الجمال الى أن العمـل الجماعى الذى كان يقوم به الانسان الأول كان الباعث على الغناء وعلى نشوء الشعر (٤) » مما تؤكد به ما ذهبنا اليه من أن الدافع الى الغنـاء انما هو الرغبة فى التعبير عن خوالج النفس واحساساتها أو المساهمة فى رفع الملل عن الشـخص ذاته ، أو عنه وعن زملائه نتيجـة الاجهـاد والتعب اثناء العمل اليومى . فالغناء والشعر « يصدران عن العاطفة

---

(١) العمدة ٢٤١/٢ .
(٢) العمدة ٢٤١/٢ .
(٣) العقد الفريد لابن عبد ربه ٩١/٤ .
(٤) البناء الفنى .. ص ٣٣ .

ويعبران عنها ، فبواعث الغناء هى بواعث الشعر (١) » .

هذه الصلة الوثيقة بين الشعر والغناء قديمة لا فى الشعر العربى وحده ولكن عند اليونان والرومان والهند وفارس منذ أقدم العهود .

فالشعر الغنائى كان يتغنى به فعلا فى فجر الانسانية سواء عند العرب أو الافرنج (٢) « على ان الشعر الغنائى اكتسب هذه التسمية من نسبته الى كلمة « lyre » وهى آلة موسيقية قديمة ، تسمى lyric poetry اى الشعر الغنائى ، ولا يزال الفرنجة الى اليوم يقولون : غنى شعرا ، كما يقول العرب : انشد شعرا (٣) . « وقد تطور هذا الشعر فى الشرق والغرب من الغناء الى الانشاد ، وكذلك الى القراءة الصامتة مع الاحتفاظ بعنصر الموسيقى (٤) المتمثل فى الوزن الواحد والقافية الموحدة والروى الواحد فى الشعر العربى » .

٢ — من ذلك يتبين لنا :—

(أ) ان الشعر العربى ارتبط منذ نشأته بالغناء ، وكانت ظروف نشأته متقاربة مع ظروف نشأة الشعر اليونانى وغيره من الشعر الغربى .

(ب) اذا كان الشعر العربى قد ارتبط بالغناء فمعنى ذلك أنه تعبير عن الشعور مما يجعله شعرا وجدانيا ويطبعه بطابع الذاتية . ومما يدل على ذلك ان القصيدة العربية قد تناولت منذ نشأتها شتى الأغراض والموضوعات الخاصة بالشاعر نفسه ، وبقبيلته وبحياة الصحراء أو المدن من كل ما يتصل بوجدانه ويرتبط به نفسيا وعاطفيا .

(جـ) اذا كان الشعر العربى قد تطور كغيره من الأشعار الغربية من الغناء الى الانشاد فالقراءة الصامتة فان كلمة الشعر الغنائى لم تعد تعنى الشعر الذى ينشد أو يغنى وانما أصبحت تعنى شعر الوجدان الذى يترجم عن الذات ، وان هذا الاسم مأخوذ من التعريف الغربى :— lyric poetr اى الشعر الغنائى .

(د) اذا كان الشعر الغربى الغنائى قد اتخذ منذ القدم صورا

---

(١) الحياة العربية من الشعر الجاهلى ص ١٨٣ ط / ٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب .
(٢) فن الشعر ص ٢٢ .
(٣) أصول النقد الادبى ص ٣٢١ ، وراجع فن الشعر لمندور ص ٢٢ وما بعدها . البناء الفنى .. ص ٢٩ .
(٤) راجع فن الشعر ص ٢٢ ، ٢٣ .

مختلفة ، ولكل صورة تركيبها الموسيقى فان الشعر العربى قد التزم صورة واحدة حتى العصر الحديث ، وهى نظام القصيدة او المقطوعة ذات الوزن الموسيقى الواحد والقافية الموحدة والروى الواحد .

٣ ــ اذا عرفنا ذلك وعرفنا ان الشعر العربى كله غنائى يصور العواطف الذاتية ، ويترجم عن الوجدان فاننا نصل الى ما اردنا بيانه وهو المدلول الفنى للقصيدة الغنائية . فقد استبان لنا اننا لا نقصد بها تلك الاغانى التى تلحن وتغنى فنسمعها فى الاذاعة او نشاهدها فى الاذاعة المرئية . وانما اقصد بها الأعم من ذلك ــ اقصد بها تلك القصائد التى يتغنى فيها الشاعر بخواطره ومشاعره والتى يجد فيها متنفسا لآلامه واشجانه ، ومجالا لتصوير نفسه والتعبير عن ذاته والحديث عن وجدانه وما يحيط به من مواقف انسانية يتمثلها « فى تجربة ذاتية محضة يكشف فيها عن جانب من جوانب النفس ، أو ينفذ من خلال تجربته الذاتية الى مسائل الكون ، أو مشكلة من مشكلات المجتمع تتراءى من ثنايا شعوره واحساسه (١) » ، فتثير فينا احساسا مشتركا نابعا من اخلاصه فى التعبير ، وصياغته الفنية وعبارته ذات الوقع الموسيقى ــ اقصد بها ذلك « الفن الشعرى الذى مازالت الانسانية تنتجه حتى اليوم » ، وطفا على وجه الزمن ولم يستطع موجه ان يبتلعه كما ابتلع من قبل شعر الملاحم وشعر التمثيليات . وكان السبب الأساسى فى الافلات من طوفان الزمن هو اشباعه لحاجة انسانية خالدة ما خلد الانسان ، وهى الحاجة الى التعبير عن الوجدان البشرى (٢) .

والقصيدة الغنائية بهذا المفهوم تشمل المطولات والمقطوعات وما كان تعبيرا عن شعور الشاعر الخاص أو شعور الجماعة ، وكل ما يلمس جوانب الحياة من الشعر الذاتى او الانسانى . ما دامت هذه الالوان تحمل عاطفة الشاعر وتصور لنا رأيه ووجهة نظره فى الحياة والكون . وبهذا التحديد لمدلول القصيدة الغنائية اجدنى اتفق مع النقاد والباحثين الذين عنوا بالشعر الغنائى كلما عبر به الشاعر عن عواطفه وخوالج نفسه وما يحيط به مما يؤثر فيه ويتأثر به من فن أدبى عماده الموسيقى والخيال ، ويكون هذا التعريف اشمل من التعريفات التى تجعل الشعر الغنائى ما كان تعبيرا عن الوجدان الذاتى والمشاعر الخاصة فقط . كما انى بهذا الاتجاه اخالف الدكتور شوقى ضيف فى تقسيمه الشعر العربى الى قسمين (٣) : الشعر التقليدى ، ويقصد به شعر

---

(١) النقد الادبى الحديث ص ٣٨٣ .

(٢) فن الشعر لمندور ص ١٠٢ .

(٣) راجع الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ص ٣٨ .

المديح وما اليه مما يتخذ حرفة للتكسب به ، والشعر الغنائى وهو ما يقابل شعر المديح ، ويقصد به تلك المقطوعات القصيرة التى كانت تصاحب الغناء منذ العصر الاسلامى ، بل العصر الجاهلى الى العصر الحديث (١) . راجعا ذلك الى أن « الشعر العربى الغنائى فى نشأته وخصائصه اخذت تستقل عنه فنون منذ أواخر العصر الجاهلى وتتطور تطورا منفصلا لم تعد تقوم على أسس غنائية كما كان الحال فى أول نشأتها ، فلم تعد تظهر فيهاشخصية الفرد ظهورا بينا ،ولم تعد تصور عواطفه تصويرا واضحا ، وهى كذلك لم تعد متصلة بالغناء » (٢) . وكأنى به يريد أن يقصر الشعر الغنائى على ما يدل عليه لفظه وهو ما يتخذ مادة للغناء والترجيع من مقطوعات وابيات ، ويخرج منه المديح والهجاء ونحو ذلك ، مما لا تظهر فيه شخصية الشاعر ظهورا بينا — كما يقول — ولا ندرى ماذا يقصد باختفاء شخصية الشاعر ، وما هى الكيفية التى تظهر عليها !؟ . أوليس يكفيه أن وراء هذا الشعر عاطفة دفعت الى قوله ، ومشاعر أهاجت نفس الشاعر . فاذا قلنا ان وسائل هذه العاطفة خارجية عن ذات الشاعر لأنها مدفوعة بالرغبة فى العطاء والحرص على ارضاء الممدوح أو النيل من المهجو ارضاء للآخرين، فان مقدرة الشاعر على تغليف معانيه بأغلفة الصدق الفنى فى هجائه ومديحه كافية لتطبع هذا الشعر بطابع الوجدان الذى يعبر عن احاسيسه أو احاسيس من يهتم بأمرهم ويتحدث بلسانهم . ثم ان هذه التقسيمات تعود بنا الى التقسيمات القديمة التى جعلها ابن رشيق (٤٥٦ هـ) اربعة (٣) . وارجعها أبو تمام الى عشرة ، بل أوصلها البحترى الى مائة وأربعة وسبعين فنا (٤) . وهذه الأبواب والاغراض مهما اختلفت دوافعها ومسمياتها فانها ترجع الى أصل واحد هو انها ترجمان عن نفس الشاعر وتعبير عن احساساته ومشاعره ، فهى غناء روحه وشدو نفسه مما فسرنا به معنى غنائية الشعر .

وللدكتور خفاجى (٥) تقسيم آخر للشعر العربى بحسب موضوعاته كما يلى : —

١ — الشعر الوجدانى : وهو الذى يصف عواطف النفس ومشاعرها وآلامها وأحزانها ومسراتها وحبها ولهوها .

---

(١) راجع الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ص ٣٨ .
(٢) الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ص ٣٨ .
(٣) العمدة ١/١٠٠ .
(٤) راجع الحياة الادبية فى العصر الجاهلى ص ٢٠٣ .
(٥) الحياة الادبية فى العصر الجاهلى ص ٢٠٥ .

٢ ـ الشعر الاجتماعى : وهو الذى يحدثك عن المجتمع وحالته والبيئة والمؤثرات فيها والشخصيات وأثرها الاجتماعى فى حياة المجموعة العامة .

٣ ـ الشعر السياسي : ويتناول وصف الحياة السياسية واحداثها والرجال الذين بيدهم زمام الامور فى الدولة ممن تربطهم بالشاعر صلات خاصة أو عامة .

٤ ـ شعر الآداب والحكم والاخلاق .

٥ ـ الشعر الفنى : وهوالذى يصور الحياة ويصف مظاهر الطبيعة والأحياء ويرسم لك صورا حية لكل مافى الوجود من كائنات .

٦ ـ الشعر الانسانى وهو الذى يحمل تيارا فكريا ينتمى الى الانسان من حيث هو انسان .

ومن الواضح فى هذا التقسيم انه تقسيم موضوعات لفن الشعر الغنائى ايضا ولكنه محاولة لاستيعاب جميع ماجادت به قرائح الشعراء وحصره فى اغراض واضحة محددة ، ولذلك فهو ادق من التقسيمات الاخرى التى رات تقسيمه الى مدح وغزل وفخر الخ . وان كانت هذه التقسيمات جميعها لا تخرج بالشعر العربى عن دائرته الغنائية مما يتفق مع ما قررته ، وما يقرره الدكتور خفاجى نفسه فى هذا التقسيم من ان هذا الشعر مرتبط بذات الشاعر واحساساته وخوالج نفسه مما يتغنى به ويجد فيه متنفسا لآلامه واشجانه وآماله واحزانه . ويكون تعبيرا مباشرا عما فى وجدانه وحديثا صادقا عن نفسه وروحه . فى أسلوب شعرى زاخر بالنغم الموسيقى البديع .

الباب الأول

التجـديد فى القصيدة الغنائيـة
عند المدرسة الكلاسيكية

الفصل الأول

القصيدة الغنائية كما ورثها البارودى وتجديده فيها

حالة الشعر قبل البارودى :

اذا كنا قد اتفقنا على جعل الثورة العرابية سنة ١٨٨١ م بداية لنهضة الشعر العربى الحديث ، فلابد لنا من التعرف على حالة الشعر فى الفترة السابقة والتى كانت بمثابة التوطئة والتمهيد لهذه النهضة التى ظهرت على يدى البارودى وكان رائدا لها حتى نتبين مدى التغييرات التى لحقت بالشعر ، وما حققه البارودى فيه من تجديد .

وسنعرض للفترة الماضية — فى ايجاز — لنتعرف على أهم أحداثها، وحالة الأدب فيها من خلال تقسيمها الى فترتين كان لكل منهما طابع خاص: الفترة الأولى من الحملة الفرنسية (١٧٩٨ م) الى ولاية اسماعيل (١٨٦٣ م) ، والثانية من ولاية اسماعيل الى قيام الثورة العرابية (١٨٨١ م) . ثم نأتى الى تجديد البارودى .

أ — الفترة الاولى : — من الحملة الفرنسية (١٧٩٨) الى ولاية اسماعيل (١٨٦٣ م) :—

١ — لم تكن مدافع نابليون وحدها سنة ١٧٩٨ م هى التى ايقظت المصريين ، بل وابناء الشرق كله — من غفوتهم الطويلة . بل كان لما صاحب هذه الحملة من نشاط ملحوظ فى شتى المجالات أكبر الاثر فى تلك الانتفاضة الخالدة التى سجلها التاريخ لمصر والمصريين حيث كانت الشرارة التى اذكت الشعور القومى فى نفوس المصريين ، وعمقت الاحساس بحقوقهم المشروعة ، وفجرت الثورة ضد الاستعمار . ولذلك قاموا بثورتهم ضد الوالى العثمانى « خورشيد » باشا بقيادة زعيم الامة « عمر مكرم » نقيب الاشراف ، واجبروه على مغادرة البلاد ، وولوا مكانه من توسموا فيه الحرص على الصالح العام للأمة « محمد على » . وعلى غير المتوقع يخضع الباب العالى (الخليفة العثمانى) لهذا الاختيار الشعبى ، ويصدر أمره بولاية « محمد على » حكم مصر سنة

١٨٠٥ م (١) . وهكذا كانت الحملة الفرنسية تنبيها غير مقصود لعناصر القوة والثورة فى الشعب المصرى العظيم (٢) .

٢ — ويمكن لمحمد على من حكم مصر بهذا الاجماع الشعبى ، وتدفع به مصر الى تحقيق آمالها فى الحياة الناهضة حتى تجارى ركب الحضارة التى رأت بعض معالمها من خلال الحملة الفرنسية ، ويقف الشعب من ورائه مؤيدا ومناصرا .

ويتفجر الشعور القومى مرة ثانية — ضد الانجليز عندما شعر المصريون بمحاولتهم اقامة وال من اتباعهم على مصر هو « الالفى بك » احد زعماء المماليك . وحتى يكونوا قريبين منه اتجهوا الى مصر ونزلوا برشيد سنة ١٨٠٧ م . واذا الشعب المصرى يندفع فى ثورة عارمة نحو هذه المدينة ، وينزل بالمعتدين الهزيمة المنكرة فيفرون مندحرين منهزمين .

وتنشط حركة سريعة فى مصر ، وتدب الحياة فى أوصالها ، ويبدا محمد على فى تحقيق أهداف مصر واهدافه ويقضى على كل من يراه عائقا دون تحقيق اهدافه الشخصية فيتخلص من السيد عمر مكرم الزعيم الشعبى الذى سلمه مقاليد الحكم فى مصر ، وبطيح بالمماليك فى مذبحة القلعة الشهيرة سنة ١٨١١ م ، ويوجه نشاطه الى الاصلاحات الداخلية والخارجية ، فيعمل على بناء جيش قوى يسير على احدث النظم الغربية ، ويرسل البعثات تباعا الى فرنسا ، ثم الى غيرها من الدول الغربية الاخرى ، ويأخذ فى انشاء المدارس الفنية التى تخدم الجيش وتعمل على تقويته ، فيقيم مدرسة للطب ، واخرى للهندسة ، وثالثة للصيدلة ، ويستقدم الأساتذة للتدريس بهذه المدارس ويقيم لها المترجمين الذين اختارهم من السوريين أو الارمن (٣) . ثم انشأ المطبعة الأميرية ببولاق سنة ١٨٢٨ م ووالى عمله فى الداخل والخارج وفق سياسة تهدف الى الاستقلال بحكم مصر مبتعدا عن التبعية العثمانية .

---

(١) محمد على : جندى من البانيا جاء الى مصر ضمن الحملة التركية التى اشتركت فى اخراج الفرنسيين سنة ١٨٠١ م وكان طموحا . تولى حكم مصر وكون لنفسه ولاسرته من بعده مملكة عصرية . وقد ولد بمدينة « قولة » من ثغور مقدونيا سنة ١٧٦٩ موطن الاسكندر الاكبر ، وحكم مصر فى الفترة من سنة ١٨٠٥ الى ١٨٤٩ م اقرأ عنه بالتفصيل تاريخ الحركة القومية ٣١١/٢ — ٣٨٧ ، تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ١٢/٤ — ٢٦ .

(٢) راجع تطور الادب الحديث فى مصر ص ١٣ .

(٣) راجع : تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ١٨/٤ وما بعدها ، تطور الادب الحديث فى مصر ص ٢٦ ، ٢٧ ، المفصل ٢٩١/٢ وما بعدها .

وكانت اصلاحات محمد على فى جملتها حربية ، وقد صحبها كثير من المتاعب التى شغلت تفكير محمد على واحتوته ، ولم تتجه الى الفنون كالادب وغيره . فقد كان محمد على يؤثر اللغة التركيـــة ويخص الأتراك ومن هم على شاكلتهم بمناصب الدولة العليا والجيش ، وتبعا لذلك كانت الجريدة الرسمية للدولة « الوقائع المصرية » (١) . تصدر باللغة التركية حتى أخريات عهده فصدرت بالتركية والعربية . كما كان الشـــعب المصرى آلة مسخرة تعمل وتشقى لتنتج لهما يشبع ظماه ويروى طمعه ، مما لامجال معه لأدب أو فكر فى حياة هذا الشعب المغلوب على أمره . وان كان ما قام به محمد على فى المجالات المختلفة يعتبر أساسا صالحا للنهضة الواسعة التى تحققت فى عهد اسماعيل ، على الرغم مما قام به عباس الأول وسعيد فى عهدهما (١٨٤٩ — ١٨٦٣ م) من اغلاق الكثير من المدارس التى فتحت فى عهد محمـــد على ، واستدعاء البعثات من الخارج ، وايقاف الترجمة ، والغاء ديوان المدارس ، وايقاف مطبعة بولاق ، وتعطيل حركة الترجمة والنشر بحجة الاقتصاد فى النفقات .

حالة الشعر فى هذه الفترة :

اخذت مصر منذ أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر فى النهوض ، وتتابعت الاحداث فيها — كما رأينا — الا أن « محمد على » قد وجه هذه الاحداث وتلك النهضة الى بناء جيش قوى ، ولم يعن بالأدب والأدباء ولا بالشعراء ، ولذلك ظل الشعر فى تلك الفترة (١٧٩٨ — ١٨٦٣ م) كما كان عليه فى العصر العثمانى — لم ينهض من كبوته أو يحدث فيه اى تغيير : فالاغراض ضيقة تافهة ، والمعانى مبتذلة ساقطة ، والأساليب متكلفة مثقلة بالبديع وما يتصـــل به من حساب الجمل الذى كانوا يؤرخون به حوادث شعرهم وقصيدهم (٢) ولم يعد الشعر عند شعراء هذه الفترة ، الا نظما جاريا على الفن العروضي الذى يتشددون فى احسانه والتبريز فيه ، واتقان أعاريضه واضربه ، وزخارفه

---

(١) كانت الوقائع المصرية أول صحيفة — بالمعنى الصحيح لكلمة صحيفة — تصدر فى مصر والشرق العربى كله . وكان محمد على قد أصدر سنة ١٨٢٢ « جرنال الخديو » ولكنها كانت مقصورة على الوالى ورجالات الدولة ثم كانت الوقائع المصرية تطـــويرا لجرنال الخديو وصدرت سنة ١٨٢٨ م وكانت تصدر أولا بالتركية ثم بالعربية والتركية واخيرا صارت تصدر بالعربية فقط ولا تزال حتى الان الجريدة الرســـمية للدولة . راجع تاريخ آداب اللغة العربية ٥١/٤ ، ٥٢ ، الآداب العربية فى القرن التاسـع عشر للويس شيخو ٧٣/١ .

(٢) راجع الادب العربى المعاصر فى مصر ص ٣٨ .

وعلله على وجه لا يميل بالشاعر فى اوزانه عن نهجه قيد انملة ، فأما ما وراء ذلك من معانى الشعر واخيلته فأمــره متروك الى روح العصر وطريقته ونمط تفكيره التى تنتهى كلها الى التقليد والصنعة » (١) .

واذا تصفحنا اى ديوان من دواوين شعراء تلك الفترة وجدنا سيطرة هذه الاتجاهات عليها سيطرة كاملة . فمثلا ديوان « السيدعلى الدرويش » (— ١٨٥٣م) يحرص فيه صاحبه منذ البداية على هـذا المسلك فجعل عنوانه جملة تؤرخ لظهور الديوان هى الاشعار بحميد الاشعار ٦٠٣ ٦٤ ٦٠٣ = ١٢٧٠هـ مع ما كان له من منزلة رفيعة عند عباس الاول ، كما كان من خيرة شعراء مصر فى ذلك الوقت (٢) . ومع ذلك فاغلب شعره متكلف ، به كثير من حساب الجمل والتلغيز والتعقيد والتصعيب . ففى ديوانه نقرأ (٣) . « ومن غرر صناعياته ، ودرر لزومياته ، قوله مادحا ومهنئا الحاج ابراهيم باشا مؤرخا سنة ١٢٤٥هـ بآخر بيت منها ، ومطرزا اوائل التفاعيل بستة ابيات ، مجموع منفصل حروفها بيت ، يركب من حروفه بيت آخر ، ويستخرج منها ثمانية وعشرون تاريخا يتساوى المهمل والمعجم فى تاريخ تقديمها » . هذا هو الشعر فى نظر شعرائنا خلال هـذه الفترة ، ونماذجه العليا عندهم : تمارين هندسية ، ورموز يصعب حلها فى كلمات مرصوصة كما يصنع عمال المطبعة ، وارقام والعاب بهلوانية « كهذه الألعاب التى نراها عند من يحسنون المشي على الحبال والقفز فى الهواء » (٤) .

فاذا قرانا له قوله فى الغزل :

على على عينيــــك عــذل عواذلى	عذاب ، عليها عند عاشـقها عذب
عذارك مذرى ، عجت عطفك عدتى	عيونك عضبى عاد عائبها عضب (٥)

احسسنا مع تكرار حـرف العين فى كل لفظة بالأسى والحسرة لما وصل اليه الغزل فى هذين البيتين اللذين اعتبرهما الشاعر دليل القدرة والتفوق مما تقصر اعناق معاصريه عن بلوغه أو التطلع اليه . كما نجد عنده قصائد كاملة تدور حول التلاعب بالالفاظ ، ورصف الكلمات : فقصيدة تقرأ ابياتها من آخرها لأولها . كما تقرأ من أولها لآخرها .

(١) فى الادب المعاصر ص ١٣ .
(٢) راجع تاريخ اداب اللغة العربية لجورجى زيدان ٢٠٢/٤ .
(٣) ص ٧ من ديوان السيد على الدرويش . وراجع فصول فى الشعر ونقده ص ٢٦٢ .
(٤) فصول فى الشعر ونقده ص ٢٦٤ .
(٥) ديوان السيد على الدرويش ص ١٧ .

وقصيدة منفصلة الحروف ، واخرى يبدأ كل بيت منها بحرف من حروف الهجاء على التوالى ، وهكذا مما هو بعيد عن العواطف والمشاعر التى هى أساس كل شعر .

فان رحت تبحث عن شاعر آخر لا يسلك هذه الطرق الملتوية فى شعره ، فان تعثر عليه . فقد كانت هذه الالاعيب اللفظية « كل ما يملك القوم من شعر وفن ، ولم يكونوا يعرفون شيئا غيرها ، فهى كل المهارة المطلوبة ، وبها يقاس الشاعر ، ويعرف فنه ، ومدى تجديده واحسانه (١) » .

وكذلك ديوان السيد اسماعيل الخشاب (ـ١٨١٥م/١٢٣٠هـ) (٢) الذى يعد من أهم الشعراء المبرزين فى أواخر القرن الثامن عشر واوائل التاسع عشر — لم يخرج عن المنهج القديم من التقيدبالمحسنات البديعية الثقيلة ، وحساب الجمل ، واللجوء الى التخميس والتشطير مما لا نجد فيه روحا او حياة .

فاذا انتقلنا الى ديوان الشيخ محمد شهاب الدين المصرى (ـ ١٨٥٧م/١٢٧٤ هـ) (٣) وجدناه صورة مستمرة للشعر المصرى فى عصور انحطاطه ، فيه مدح فى أولى الامر ، وذوى المناصب والرتب ، واشعار فى الاخوان والندمان والحسان من الجوارى والغلمان ، وكلها اشعار متكلفة ليس فيها صدق ولا عاطفة طبيعية . . فالشاعر يكتبه لا تعبيرا عن شعور ، وانما عن تمرين من هذه التمارين التى تعود الشعراء أن ينظموا فيها ، وان يظهروا براعتهم واحساناتهم فى صوغها (٤) . وهذه هى آية الفن عندهم ، أو قل أصبحت « عمود الشعر والشاعر (٥) » .

ولو رحت تتأمل الشعر فى هذه الفترة لما وجدت غير تلك الاشعار الغثة المرذولة المشحونة بالاستعارات والكنايات والجناس والطباق والتورية والاعيب الصناعة الخالية من الفن والصدق والاحساس . ومرجع ذلك الفتور فى الشعر فتور الشعور القومى واختفاء البواعث

---

(١) فصول فى الشعر ونقده ص ٢٦٤ .
(٢) راجع ترجمته فى تاريخ آداب اللغة العربية ١٩٩/٤ وما بعدها .
(٣) اقرأ ترجمته فى تاريخ آداب اللغة العربية ٢٠٢/٤ ، اعلام من الشرق والغرب لمحمد عبد الغنى حسن ص ١٦ .
(٤) فصول فى الشعر ونقده ص ٢٦١ .
(٥) السابق ص ٢٦٤ .

الدافعة الى الخلق والابتكار والتحليق . فالشعراء ينظمون لانهم تعلموا العروض وعلوم اللغة لا لأن دافعا من احساس أو تجربة دفعت بهم الى التعبير عن نفوسهم واهوائهم . وان استطاعت بعض أشعارهم ان تنجو من هذه الألاعيب والمحسنات البديعية لم تبتعد عن ان تكون فاترة فى معناها ، سطحية فى تصويراتها كقول الشيخ حسن قويدر (المتوفى سنة ١٨٤٥ م — ١٢٦٢ هـ)(١) من قصيدة له تسمى « المزدوجة » وهى قصيدة طويلة :

رايت بدرا فوق غصن مائس يخطر فى خضر من الملابس
ويسحر العقل بطرف ناعس وهو بشوش الوجه غير عابس
كأن ماء الحسن منه يجرى (٢)

تلك هى صورة الشعر وما كان عليه فى الفترة الأولى من العصر الحديث . فهل ظل الشعر على تلك الحال فى الفترة التالية أم تغيرت صورته ؟ وما عوامل ذلك التغير ؟

(ب) الفترة الثانية : من ولاية اسماعيل الى قيام الثورة العرابية : (١٨٦٣ — ١٨٨١م) .

يطلق المؤرخون على هذه الفترة « عصر النهضة » ، وهو عصر اسماعيل (٣) الذى أعاد فتح المدارس التى اغلقت فى عهد سعيدوعباس، وزاد عليها ونوع فيها ، وعهد الى على مبارك (٤) بتنظيم أمور الثقافة فى الدولة . فاستعان مبارك بأستاذه رفاعة الطهطاوى (٥) فى هذا المجال . فعاد النشاط الى مدرسة الألسن بعد أن توقف فى أيام سعيد وعباس ،

---

(١) راجع ترجمته فى تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ٢٢٢/٤ ، وراجع فى الادب الحديث ٤٣/١ .

(٢) راجع الابيات فى كتاب الادب الحديث ٤٤/١ .

(٣) اسماعيل بن ابراهيم بن محمد على تولى حكم مصر سنة ١٨٦٣م حتى سنة ١٨٧٩ . أقرأ عن تاريخه : عصر اسماعيل لعبد الرحمن الرافعى .

(٤) على مبارك (١٢٣٩ — ١٣١١هـ = ١٨٢٣ — ١٨٩٣م) اقرأ عنه : زعماء الاصلاح ص ١٨٢ وما بعدها . وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ٢٥١/٤ ، ٢٥٢ ، مشاهير الشرق ٣٣/٢ (الطبعة الثانية) .

(٥) رفاعة رافع الطهطاوى (١٢١٦هـ — ١٢٩٠ = ١٨٠١ — ١٨٧٣م) أمام النهضة العلمية فى مصر . اقرأ عنه : الخطط التوفيقية لعلى مبارك ٥٣/١٢ ، مشاهير الشرق لجورجى زيدان ١٩/٢ ، ورفاعة الطهطاوى (اعلام العرب ٥٣) للدكتور حسين فوزى النجار ، رفاعة الطهطاوى للدكتور احمد بدوى ، وراجع تطور الأدب الحديث فى مصر هامش ص ٣٤ ، ٣٥ ، فى الأدب الحديث ٢١/١ وما بعدها .

وارسلت البعثات الى الخارج ، وقام رفاعة الطهطاوى وبعض تلامذته بترجمة بعض الآثار الغربية ، ورأى على مبارك ان الثقافة ضرورية لأبناء الشعب ، وحتى يمكنهم من القراءة والاطلاع أنشــأ دار الكتب المصرية سنة ١٨٧٠ م — بالكتب التى جمعت من المساجد والأضرحة والمكاتب الخاصة للأعيان والأغنياء — حتى تكون مرتادا لراغبى العلم والمعرفة ، وانشأ على مبارك دار العلوم سنة ١٨٧١ لتكون حلقة اتصال بين الثقافة العربية القديمة والثقافة الغربية الحديثة فى رأيه . كما تألفت الجمعيات لاحياء التراث واخذت المطابع تخرج للادباء كتبا قديمة غير مســجوعة ولا مطرزة بفنون البديع ومحســـناته . وبعض الدواوين القديمة التى تخلو خلوا تاما من البديع (١) فاطلع الناس على هذه الآثار القديمـة التى ماكانوا يظنون أن شيئا منها فى لغتهم وادبهم ، فأقبلوا عليها فى شغف وشوق . « وعرف الناس ان حظ اللغة العربية من أنتاج العقل والشعور والبحث والانفعال اكثر مما كانوا يظنون ، وان وراء هذه الكتب الجامدة المعدودة .. كتبا أخرى كثيرة فيها حياة وقوة ، وفيها جمال عقلى وفنى لم يكن لهم به عهد من قبل (٢) » .

وشاركت الصحافة فى هذه النهضة مشاركة فعالة فأنشئت المجلة الطبية « اليعسوب » سنة ١٨٦٥ ، والصحف السياسية والأدبية مثل : « وادى النيل » سنة ١٨٦٦ ، ثم « نزهـة الأفكار » ســـنة ١٨٦٩ ، و « روضة المدارس » سنة ١٨٧٠ ، وكانت علمية أدبيـة ، وجـريدة « الوطن » ســـنة ١٨٧٧ (٣) . كمـا شارك الكتاب والمفــكرون بأقلامهم بالكتابة فى هـذه المجـلات والجرائد ، وتعـاون الســوريون واللبنانيون مع المصريين فى انشــاء الصحف التى كان لها أكبر الأثر فى نشاط الحركة الأدبية والعقلية بعد ان هاجر الكثير من أبناء الشام الى مصر فرارا من الحكم التركى الغاشم ، والاضطرابات التى حدثت هناك عام ١٨٦٠م .

وبذلك تعاونت هذه الاتجاهات المختلفة من مظاهر النهضة العقلية فى تنمية الوعى القــومى ورســوخه فى نفوس الكثير من أبنــاء الشــعب العربى ، وبدأ ينظر الى الحياة نظرة جديدة ، فيها الحرص على حريته ، وابداء رأيه فيما يرى وما يسمع ، وفيها توثب وتطلع الى حياة جديدة .

---

(١) راجع فصول فى الشعر ونقده ص ٢٦٤ .
(٢) حافظ وشوقى لطه حسين ص ٨ .
(٣) راجع فى نشــأة هذه الصــحف : تاريخ آداب اللغة العربيــة لجورجى زيدان ٥٤/٤ ، ٥٥ فى الأدب الحديث ٧٨/١ وما بعدها ، وتطور الأدب الحديث فى مصر ص ٤٨.

فاذا أضفنا الى هذه البواعث عوامل أخرى زادت من يقظة الشعب ، وسارت به فى طريق الانطلاق الى وعى متأجج وفكر جديد ، وجدنا ان اهم هذه الأمور هو مجىء المفكر والمصلح الاجتماعى « جمال الدين الأفغانى » (١) الى مصر ومشاركته فى ايقاظ العقول ، وتغيير الأفهام وذلك بالقائه الأضواء على ما يقوم به الحكام والمستعمرون من نهب لخيرات البلاد ، وسيطرتهم على مقدراتها ، ودعوته الى نظام الشورى فى الحكم ، ومحاربة التدخل الأجنبى ، ثم يخلفه فى دعوته هذه — بعد ان ابعده توفيق عن البلاد — تلامذته المخلصون أمثال : « الشيخ محمد عبده » (٢) ، و « عبد الله نديم » (٣) ، و « أحمد عرابى » ، و « محمود سامى البارودى » . واذا سيل من المقالات والخطب والقصائد توضح مساوىء الحكام واستغلالهم ، وفظائع السيطرة والفساد . وعلى الأخص بعد ان أخذ اسماعيل يفرض سيطرته على الشعب ، ويكمم الأفواه ، ويفرغ الى متعته وشهوته حتى فاق كل تصور فى بذخه وتبذيره مما أوصل البلاد الى ضائقة مالية عسيرة أسلمتها الى الوقوع فى الاستدانة ، وكان ذلك سببا رئيسيا فى زيادة النفوذ الأجنبى فى الدولة ، وقيام الثورة الشعبية فى عهد « توفيق » بقيادة الزعيم الشعبى « أحمد عرابى » معلنة رفضها لهذه الأوضاع الجائرة بعد ان استمرت الأحوال على ماكانت عليه فى عهد اسماعيل ، ومطالبة بحقوق الشعب فى الحياة الحرة الكريمة . ولاشك أن الانجليز والخونة من اتباع القصر وغيرهم ، قد تعاونوا فى التآمر على هذه الثورة، فاستغل الانجليز هذه الفرصة واحتلوا البلاد سنة ١٨٨٢م .

---

(١) السيد جمال الدين الأفغانى (١٢٥٤ــ ١٣١٤هـ = ١٨٣٩ — ١٨٩٧م) زعيم النهضة والاصلاح . طوف فى فارس والهند والحجاز والآستانة وقضى بمصر فترة من اخصب فترات حياته (من مارس ١٨٧١ — اغسطس سنة ١٨٧٩م) اقرا عنه زعماء الاصلاح من ص ٥٩ — ١٢٠.

(٢) محمد عبده : تلميذ جمال الدين الأفغانى وحامل لواء دعوته . ولد بمحلة نصر احدى قرى البحيرة سنة ١٨٤٩ وتعلم بالازهر وكان من أبرز زعماء النهضة فى العصر الحديث وتوفى سنة ١٩٠٥ . اقرأ عنه : زعماء الاصلاح ص ٢٨٠ — ٣٣٧ ، تاريخ الشيخ محمد عبده لرشيد رضا ، ومحمد عبده لعباس محمود العقاد ، محمد عبده للشيخ مصطفى عبد الرازق . وراجع تطور الأدب الحديث فى مصر هامش ص ٧٢ ، ٧٣ ، فى الادب الحديث ١/٢٦٦ — ٢٩٢ .

(٣) الشيخ عبد الله نديم : خطيب الثورة العرابية أوتى فصاحة اللسان وقوة الحجة والبيان . ولد بالاسكندرية (١٢٦١ — ١٣١٣هـ = ١٨٤٥ — ١٨٩٦م) اقرا عنه : زعماء الاصلاح ص ٢٠٢ — ٢٤٨ ، تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ٤/٢١٠ ، مشاهير الشرق ٢/١٠٥ ط ٢ والثورة العرابية لعبد الرحمن الرافعى ص ٥١٣ ، وراجع فى الادب الحديث ١/٢٩٣ — ٣٢٤ .

واذا كانت ثورة عرابى قد فشلت من الناحيــة العســكرية فان الوعى القــومى لم يتراجع ، بل ازداد يوما بعد آخر منذ هــذه الحادثة التى اوضحت ــ بما لايدع مجــالا للشــك ــ أن الحقوق لا توهب وان النضال هو طريق الحرية والخلاص والتقدم (١) .

حالة الشعر فى عصر النهضة :

لقد اخذ الشعر فى هذه الفترة « يتردد بين المرض والعافية ، فكان يصح أحيانا وينتكس أحيانا كثيرة ، وهو فى حالة الصحة لا يبلغ القوة والجزالة » (٢) . فقد كان الميــدان الأدبى مزدحما بالادعياء والمتطفلين الذين يقحمون انفسهم فى دنيا الشعر اقحاما ، ولا يعرفون منه ســوى الشكليات الجامدة التى تتمثل فى المحسنات ، وكانت أصوات المجددين تضيع وسط هذا الضجيج الشــديد ، حتى رســخ فى أذهان كثير من الناس ان الشــعر هــو تلك المعادلات الجبرية التى ينشــدها الشــيخ الدرويش واخوانه (٣) . فمازال الشعراء يلغزون على سبيل التظرف والدعابة ، ومازالوا حريصين على المحسنات البديعية ، ومازالوا يعدون حروف أبياتهم أو شطورها بحساب الجمل ، وأكثرهم «يتخذون الشعر وسيلة لكسب العيش ، ومن هنا التصقوا بالولاة والحكام والرؤســاء مداحين ومجاملين ، فكثر فى شعرهم المدح الفاتر ، وتسجيل المناسبات التافهة التى تصل الى التهنئة بمولود او ختان غلام ، ولم يحققوا تطويرا يذكر فى ميدان الشعر » (٤) .

وتبعا لاختلاف الشــعراء فى التأثر بالجــديد فى الشــعر والحياة وتقبلهم له واستساغته ، وجدنا الشعراء ــ حسب تدرجهم من الطريقة القديمــة الى النزوع لروح العصر ، والخــروج من القيود القديمــة ــ يختلفون اختلافا كبيرا : ــ

١ ــ فشعراء متمسكون بالتقاليد القديمة الموروثة ، يحاكونها فى الموضوعات والأساليب والمعــانى والأخيــلة ، وبذلك خلا شــعرهم من كل عاطفة او دلالة على شخصية قائلة . ويمثل هذا النوع شــعراء يمكن ان نطلق عليهم « شعراء الحظــوة » أو « الندماء » للأمراء . وفى مقدمتهم الشيخ على الليثى المتوفى ١٨٩٦ م (٥) والسيد على أبو النصر

---

(١) راجع فى هذا : تطور الادب الحديث فى مصر ص ٤٥ ، محمــود سامى البارودى لعمر الدسوقى ص ١٢ وما بعدها ، فى الأدب الحديث ٦٢/١ وما بعدها .

(٢) محمود سامى البارودى لعمر الدسوقى ص ٣٤ .

(٣) راجع تاريخ الشعر العربى ١٧١/٤ .

(٤) تطور الادب الحديث فى مصر ص ٥٣ ، ٥٤ .

(٥) اقرأ عنه شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٠٠ ــ ص ١٠٩ وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ٢٠٩/٤ وفى الادب الحديث ١١٩/١ ــ ١٢٤ .

المنفلوطى المتوفى ســـنة ١٨٨٠ (١) وابراهيم مرزوق المتوفى ســـنة ١٨٨٦ م (٢) ، وعائشة التيمورية المتوفاة سنة ١٩٠٢م (٣) .

يقول السيد على أبو النصر مؤرخا مجلس شورى النواب فى شطر كل بيت تاريخ :

الأول « افرنكى » ، والثانى « عربى » :

أعـــدلى ذكـــر من وعت الامارة لأجمعهـــــم وما احتاجت امارة
١٨٧٩م ١٢٩٦هـ

منار الفضـــــل ان دعت الدواعى ســـــراة الملك اركان الادارة (٤)
١٨٧٩م ١٢٩٦هـ

وهكذا أتم ثمانية أبيات فى كل بيت تاريخان ، مظهرا بذلك مهارته وقدرته على الصياغة والنظم ، ويقول مشطرا :

(لا تأمن الدهر ان صافاك فى أدب) وسلم الأمر واحـــذر قلة الأدب
ولا يغـــــرنك ان أبـــدى زخارفه (فان ديدنه التمـويه بالكـذب)
(يبدى اليك مســـــاء ما تســـربه) حتى يبيتك فى لهـــــو وفى لعب
يرضيك ليلا بما تصبو النفوس له (لكنه فى غد يأتيك بالعجب) (٥)

فديوانه ملىء بالتأريخ الشـــعرى والالغاز والتشطير والتخميس وما الى ذلك مما لانفع فيه ولا فائدة من ورائه ، ولولا ما امتاز به هو والشيخ على الليثى « من ظرف ورقة قاهرية ، ولولا أنهما ألفا منادمة الأمراء والعظماء وتطلبت المنادمة منهما أدبا وحلاوة نكتة ، وسرعة بديهة لما خرجا عن نطاق أدباء مصر والشام ابان الدولة العثمانية » (٦) .

---

(١) راجع ترجمته فى تاريخ آداب اللغة العربية ٢٠٦/٤ ومقدمة ديوانه ، وفى الأدب العربى الحديث ١١٥/١ — ١١٩ .

(٢) راجع ترجمته فى تاريخ آداب اللغة العربية ٢٠٣/٤ ، وراجع ديوانه الصــادر سنة ١٢٨٧هـ .

(٣) اقرأ عنها فى تاريخ آداب اللغـــة العربيــــة ٢١٤/٤ وشعراء مصر وبيئاتهم ص ١٤٩ — ١٥٤ ، ومقدمة ديوانها بقلم حفيدها احمد كمال زاده .

(٤) ديوان السيد على أبو النصر ص ١٠٩ .

(٥) الديوان ص ٢٧ .

(٦) فى الأدب الحديث ١١٣/١ .

والشيخ على الليثى — وكان مقربا من الخديو اسماعيل لما تميز به من طلاوة الحديث ، وسرعة الخاطرة — لا نجد فى شعره ما يدل على شخصيته او تعبيرا عن نزعة انسانية ، او ما يتميز به عن زميله السيد على ابو النصر . فهو مثله يقول فى المناسبات المختلفة — شأن القدماء — من مديح وتعزية وعتاب وتهنئة — كقوله فى الرثاء :

لقد كان ذا بر ، عطوفا ، مهذبا سجاياه صفو القطر بل هى أمثل
رقيق حواشى الطبع سهل محبب الى كل قلب حيث كان ، مبجل(١)

ونحو ذلك مما لا مجال فيه لعاطفة او خيال او اثارة لوجدان او مشاعر ، وبذلك كان الشعر عنده وعند السيد على أبو النصر وأضرابهما لا يقصد به غير الوزن والاستكثار من محسنات الصنعة ، فملأوه بالتورية والكناية والجناس والترصيع ، وجعلوا قصائدهم كلها كأنها شواهد نظموها ليزينوا بها كتب البيان والبديع ، وظهر فى الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخميس ، وراح الشعراء يتبارون فى اللعب بالألفاظ وجمعها ، وكان الشاعر منهم يلاحق البيت بالبيت ، أو يشبك المصراع بالمصراع ، ويخلط كلامه بكلام غيره ، وهو لا يحسب أنه يخل بروح الشعر ، لأنه يلتزم حروف الروى فى كل بيت ، وعروض البحر فى كل قصيدة (٢) .

٢ — وشعراء حاولوا التجديد فى التعبير والصياغة ، ولكنها محاولات محدودة ، واختلفت فى الجودة والرداءة بين شاعر وآخر ، بل عند الشاعر الواحد من قصيدة لأخرى . ولعل أقرب الشعراء تمثيلا لهذا الاتجاه : الشيخ رفاعة الطهطاوى (٣) وتلميذه السيد صالح مجدى المتوفى سنة ١٨٨١م (٤) ، ومحمود صفوت الساعاتى المتوفى سنة

---

(١) راجع الابيات فى كتاب « فى الأدب الحديث » ١٢١/١ .

(٢) راجع الفصول للعقاد ص ١٥١ ط ٢ دار الكتاب العربى — لبنان .

(٣) يعتبر الشيخ رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ — ١٨٧٣م) رائد النهضة فى العلم الحديث وذلك بما أخرج من مؤلفات وتراجم فى شتى الفنون ، وقد ذاع اسمه واقترن بالنهضة العلمية التى حدثت فى عصر محمد على . ولذلك نظرت فى وضعه بين شعراء النهضة فى عصر اسماعيل الى انه لم يقل من الشعر الا القليل ، وكانت مؤلفاته وجهوده فى التربية والفكر الجديد أساس شهرته واحلاله المكانة الرفيعة فى عهد محمد على وليس لما أتى به من نماذج شعرية تضمنت سمة التجديد . فكان بشعره ذى الاتجاهات الجديدة أقرب الى روح عصر اسماعيل حيث بدأ الشعر يأخذ فى التحرك والتطور بعد ان تطورت اللغة لتفى بحاجة العصر .

(٤) راجع ترجمته فى تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ١٨٤/٤ ومقدمة ديوانه ، والآداب العربية ... للويس شيخو ١٨/٢ .

١٨٨٠ (١) ، والشيخ خليل اليازجى المتوفى سنة ١٨٨٩م (٢) . فهؤلاء الشعراء وامثالهم « ممن اتيح لهم قدر من الثقافة الجديدة ، أو اتيح لهم حظ من الاتصال بحياة أكثر رحابة وأعظم انفساحا » (٣) ظهر التجديد فى بعض أشعارهم — وسط ذلك الركام الهائل الذى تركه الشعراء التقليديون ممن سبقوهم أو عاصروهم — كومضات مضيئة فكانت كحلقة اتصال بين هؤلاء « التقليديين » والمجددين ممن نهضوا بالشعر من كبوته وعلى رأسهم جميعا محمود سامى البارودى « فقد نظم رفاعة الطهطاوى بعض الأشعار الوطنية ، كما نظم بعض الأناشيد الحماسية . كذلك نظم صالح مجدى — تلميذ رفاعة — طائفة من الأناشيد التى نراها فى نهاية ديوانه ، وكل من الشعر الوطنى وشعر الأناشيد ذو طابع تجديدى واضح — ففيه حديث عن الوطن بهذا المفهوم السياسي والحضارى الجديد ، وفيه كذلك تمجيد لهذا الوطن ، والحث على افتدائه وبذل كل شيء فى سبيله .. ثم ان الأناشيد بخاصة فيها — الى جانب تمجيد الجيش — تلوين فى الموسيقى والشعر ، من حيث تنويع الوزن ، وتعدد القافية ، ورعاية تناسق خاص بين الاجزاء ، واختيار ايقاع ملائم يناسب الانشاد الجماعى ، أو يساير خطوات الجند ومن اليهم » (٤) ، وقد كان الطهطاوى يتقد وطنية وغيرة على بلاده ، وتظهر هذه الروح فى ترجمته نشيد فرنسا القومى «المارسلييز» لأنه أحبه وأهاج مشاعره ، واستثار اعجابه لما احتواه من عواطف وطنية فدائية . كما نرى ذلك واضحا فى حديثه الدائم عن الوطن وواجب المواطن نحوه . ومن شعره الوطنى قوله :

ولئن حلفت بأن مصر لجنة ... وقطوفها للفائزين دوانى
والنيل كوثرها الشهى شرابه ... لأبر كل البر فى ايمانى (٥)

---

(١) اقرأ عنه فى كتاب تاريخ آداب اللغة العربية ٢٠٦/٤ ، الآداب العربية للويس شيخو ١٧/٢ ، ١٨ أعلام من الشرق والغرب لمحمد عبد الغنى حسن ص ٤٠ ، وفى الأدب الحديث ١٢٤/١ — ١٣٦ .

(٢) راجع ترجمته فى تاريخ آداب اللغة العربية ٢٠٧/٤ .

(٣) تطور الأدب الحديث فى مصر ص ٥٦ .

(٤) تطور الأدب الحديث فى مصر ص ٣٥ .

(٥) ورد هذان البيتان بقصيدة لرفاعة الطهطاوى فى « تخليص الابريز فى تلخيص باريز ١٩١ » (القاهرة ١٩٥٥) . وراجعهما فى رفاعة الطهطاوى « أعلام العرب ٥٣ » للدكتور حسين فوزى النجار ص ٧٥ ، تطور الأدب الحديث فى مصر ص ٣٥ .

ومن اناشيده الوطنية قوله :

يا حزبنا قم بنا نسود فنحن فى حربنا أسود
عند اللقا باسنا شديد هام عدانا لنا حصيد
حامى حمى مصرنا سعيد فى عصره مجدنا يعود
بجنده المجند وسيفه المهند
ونصره المؤيد وعزه المشيد
فى عصره مجدنا يعود (١)

وهذه الروح الجديدة فى الشعر نجدها واضحة فى قصائد رفاعة واناشيده ، مما يدل على رقة شعوره ، وتأثره بما قرأ أو شاهد ، ونعتبرها نماذج جديدة فى الشعر العربى . لنقرأ من الشعر الحماسى قوله مشيدا بمصر وعظمة جيشها ومخاطبا الجنود : —

يا أيها الجنود والقادة الأسود
ان أمكم حسود يعود هامى المدفع

فكم لكم حروب بنصركم تثوب
لم تثنكم خطوب ولا اقتحام معمع

وكم شهدتم من وغى وكم هزمتم من بغى
فمن تعدى وطغى على حماكم يصرع (٢)

فاننا نجد التلوين فى الموسيقى والقوافى مما يعتبر خروجا « على رتابة النغم لم يألفه الشعر العربى لا فى عصر الشاعر ، ولا فيما قبله من عصور ، ولا نكاد نجد له شبيها الا عند الاندلسيين والوشاحين المجيدين » (٣) فقد نوع فى قوافى هذا النشيد ، كما استخدم فى النشيد السابق « مخلع البسيط » فى الأشطر الطوال ، واستعمل مجزوء الرجز فى الأشطر القصار .

ولكن هذه النماذج كانت — كما قلت — ومضات خاطفة بين سيل من النظم الذى لا روح فيه ولا معنى له ، والحشد الزاخر من المحسنات وحساب الجمل ، جاءت من رجل ليس الشعر هدفه أو صناعته ومن تلميذ له ، نبض وجدانه بالمشاعر الوطنية واحس بمتطلبات عصره هو

---

(١) راجع رفاعة الطهطاوى للدكتور احمد احمد بدوى ص ١٨٢ وما بعدها ، وتطور الادب الحديث فى مصر ص ٣٦ ، ٣٧ ، وفى الأدب الحديث ٣٤/١ ، ٣٥ .

(٢) مواقع الافلاك من وقائع تليماك (بيروت ١٨٨٥) ص ١٠ وراجع : تطور الادب الحديث فى مصر ص ٣٦ ، فى الأدب الحديث ٣١/١ ، شعراء الوطنية فى مصر ص ١٧ .

(٣) تطور الأدب الحديث فى مصر ص ٣٦ .

« السيد صالح مجدى » الذى نظم القصائد الوطنية والأناشيد الحماسية مما يعبر به عن أحاسيسه ازاء بعض الظواهر السياسية والاجتماعية فى مجتمعه ناقدا وموجها .

من ذلك ظاهرة انتشار تغلغل الأجانب فى البلاد وسيطرتهم على عديد من مناصبها فى عهد اسماعيل واستنزافهم لثرواتها وخيراتها . فيقول فيها ما ينطق عن احساسيس الشعب وشعوره : —

ومن عجب فى السلم انى بموطنى اكون أسيرا فى وثاق الأجانب
وأن زعيم القوم يحسب أننى اذا أمكنتنى فرصة لم أحارب
وانى اغضى عن مساو عديدة له بعضها يقضى بخلع المناكب
وهل يجعل الأعمى رئيسا وناظرا على كل حربى لنا فى المكاتب
ومن أرضه يأتى بكل ملوث جهول بتلقين الدروس لطالب
ويغتنم الأموال لا لمنافع تعود على أبنائنا والأقارب
ولا ينثنى عن مصر فى أى حالة الى أهله الا بملء الحقائب
فبينوا عن الأوطان فهى غنية بأبنائها عن كل لاه ولاعب (١)

كما يتجه فى بعض قصائده الى مهاجمة اسماعيل هجوما عنيفا ، ويدعو المصريين الى التنبه واليقظة ويحثهم على الثورة فيقول : —

خليلى ما للفضل والعلم قيمة مع الجهل فى دار العنا والمغارم
وما صاحب العرفان فيها كجاهل أتاها ذليلا من بلاد الأعاجم
فلو كان فينا نخوة عربية لملنا على اعدائنا بالصوارم
فان نحن متنا قبل أن نبلغ المنى عذرنا ورحنا بالثنا والمكارم
وان نحن أنقذنا من الجور أهلنا ظفرنا وفزنا بالعلا والمغانم (٢)

كما يتناول وصف بعض المخترعات الحديثة كوصفه « الباخرة » التى سماها « الوابور » (٣) مما نراه تأثرا بواقع الحياة الجديدة واتجاها جديدا بالشعر يجعل من صالح مجدى أنموذجا للشعراء المستنيرين الذين تأثروا بما حولهم من أحداث ومتغيرات .

ويمتاز الشيخ خليل اليازجى عن شعراء عصره بعمل جديد هو تأليف رواية « المروءة والوفا » وهى شعرية تمثيلية مبنية على حكاية « حنظلة والنعمان » ، تحدى فيها كبار كتاب الأفرنج فى وضع الروايات

---

(١) ديوان صالح مجدى ص ٢٣ — ٢٤ .
(٢) ديوان صالح مجدى ص ٢٧٥ .
(٣) راجع قصيدة « الوابور » فى ديوان صالح مجدى ، ولرفاعة الطهطاوى قصيدة مشابهة فى كتابه « مناهج الألباب المصرية » فيرجع اليها .

التمثيلية فى الشعر ، وبلغت ابياتها نحو الف بيت وقد مثلت فى بيروت سنة ١٨٧٨م وطبعت فيها سنة ١٨٨٤ ، وفى مصر سنة ١٩٠٢ » (١)

اما الساعاتى فقد حاول أن يفصح عن شخصيته فى شعره ، وأن يجيد فى اكثر من موضع ، وقد اشتهر عنه انه يحفظ ديوان المتنبى ، وانه يجرى فى أحوال كثيرة على طبعه ، وان كانت هذه المحاولات قد « تراءت من بعيد حائلة اللون ، غير واضحة المعالم ، تحاول جهدها أن تظهر من خلال هذه السدف الغليظة من التقاليد الموروثة فى الشعر العربى ، ولا سيما عصور الركة والانحلال » (٢) . فكان فى شعره بعض لمحات التجديد ولكنه فى اكثر شعره كان يسير فى نطاق التقليدية فيستخدم كثيرا من الوان البديع والالاعيب اللفظية ، ولكنه « فى الحقيقة لم يهبط فى ردىء شعره هبوط الناظمين الذين نقرأ قصائدهم فى الجبرتى ، او فى دواوينهم المتروكة بين أيدينا ، ولكنه كذلك لم يرتفع بأحسن شعره واجوده الى أعلى من الطبقة التى بلغها الشعراء فى عهده بل فى عهد محمد على والحملة الفرنسية » (٣) وبذلك يعتبر الساعاتى حلقة اتصال بين الشعراء التقليديين — أو من سماهم الأستاذ العقاد « بالعروضيين » — (٤) وبين الشعراء المحدثين .

ولعل اهم الجوانب الحديثة فى شعره ما تميز به من دعابة وفكاهة ظريفة تمثل الروح المصرى فى مرحها وخفتها . من ذلك قصيدته التى يداعب فيها بعض الشيوخ النحاة — ممن يعيشون على اجترار المصطلحات النحوية — قائلا : —

اذا نظر الكراس حرك راسه وصاح : ازيد قام أم غير قائم ؟
وقال : المنادى اسم شرط مضارع وظرف زمان ، نحو جاء ابن آدم
وجمعك للتكسير اسم اشارة كقولك نام الشيخ فوق السلالم (٥)

كما كان حفظه لديوان المتنبى وشهوده معارك آل عون (٦) مع

---

(١) تاريخ آداب اللغة العربية ٢٠٧/٤ .
(٢) فى الأدب الحديث ١٢٤/١ .
(٣) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ٨ .
(٤) راجع السابق ص ١٠ .
(٥) ديوان الساعاتى ص ١٧٣ .
(٦) آل عون : هم اشراف مكة . اتصل بهم الساعاتى عندما حج الى بيت الله الحرام وهو فى سن العشرين وظل بجوارهم خمس سنوات يسجل انتصاراتهم فى معاركهم مع آل سعود وامراء اليمن .

أعدائهم دافعا للاجادة فى شعر الحماسة ووصف المعارك ، من ذلك قوله بمدح الشريف محمد بن عون ويصف غزوته لبنى سليم : —

واضرمتم النيران فيهم واضرموا   لهم نار حرب مثل نار الحباحب
كررتم على اهل الجبال بمثلها   جبال رجال سيرت بالركائب
وما ثبتوا الا قليلا وزلزلوا   وأبطالكم ما بين ضار وضارب
رأوا باترات البيض تغمد فيهم   وتمزج من أصلابهم والترائب
فملوا ومالوا للهزيمة بعدها   وملتم على أرواحهم ميل ناهب (١)

كما كان اتصاله بآل عون وحرصه على عطاياهم ، والبقاء فى معيتهم باعثا على أن تسلم له بعض أبيات فى العتاب كقوله يعاتب آل عون :

قلدتم غيرى الجميل وقلتم   حسب المفرد زينة الأطواق
اسديتم الجدوى له وسددتم   طرق الرجاء على بالاطراف
ان لم يكن مثلى يسىء ومثلكم   يغضى فأين مكارم الاخلاق ؟ (٢)

ومع هذه الاتجاهات الجديدة — على عصره — فانه أسرف فى الصناعات اللفظية وحساب الجمل ، واستعمال المحسنات البديعية ، كما يدل على ذلك اغلب شعره . فقد نظم قصيدة طويلة من خمسين ومائة بيت فى مدح الرسول عليه الصلاة والسلام معارضا بها ابن حجة الحموى والبوصيرى . وحرص فيها على ان يشتمل كل بيت على نوع من المحسنات البديعية . وبذلك اشتملت على مائة وخمسين نوعا من انواع البديع . وقد استهلها بقوله : —

سفح الدموع لذكر السفح والعلم   أبدى البراعة فى استهلاله بدم
(براعة استهلال)
وكم بكيت عقيقا والبكاء على   بدر وتوريتى كانت لبدرهم
(تورية)
وذيل الدم دمع العين حين جرى   كما سرى لاحق الانواء فى الظلم
(المذيل واللاحق)
تسيل عينى لتلميح البروق لها   بما جرى من حديث السيل والعرم (٣)
(التلميح)

كما نراه يتجه فى قصيدة اخرى يمدح فيها بعض امراء الحجاز

---

(١) ديوان الساعاتى ص ١٤ . والحباحب : فراشة صغيرة تضىء بالليل . والمراد الكناية عن ضعف امرهم .

(٢) ديوان الساعاتى ص ٧٩ .

(٣) ديوان الساعاتى ص ٩٦ وسيل العرم : اصاب قوم سبأ فاغرق جنانهم . وله قصة مشهورة .

الى تعقيــدات لفظية يريد بها اظهار مقــدرته على التمكن من اللغــة . كمجانسته بين الكلم وبعض الحروف كقوله : —

ابا من به صــار الزمان **ســعيدا**	ومن كل من وافاه **آنس عيــــدا**
فصــار مجيدا من أطاع ومن عصى	بصــارمه الهنــدى **صــارم جيدا**
فكم **جاز بيــدا** بالحجاز وذكـــره	الينا مع الركبان **جاء زبيــــدا** (١)

مما لا نجد فيه اثرا لحس ولا لعاطفــة وكأن القصــيدة ابيــات مفككة ، ومهمة القارىء أن يستخرج ما فيها من الاعيب لفظيةوتعقيدات كلامية . وكأن « الشعر عند الساعاتى — كما كان عند معاصريه — مهارة لفظية ، وصناعة خالية من الروح والشــعور ، ومقدرة على صــياغة منظومة « (٢) وليس فيــه اثر للتعبير عن النفس او ما ينطق عن الفؤاد او ما يترجم عن عاطفة (٣) .

٣ — وشعراء قد اطلعوا على الأدب العــربى القديم ، وأخذوا منه بطرف ، كما استهوتهم الثقافة الغربية ورأوا ما أصاب اللغات المحلية فى أوربا من تطور خــلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر حيث هجر الاوربيون اللغة اللاتينية التى كانت اداة تعبيرهم ولغة آدابهم ، واتجهــوا الى لغاتهم المحلية — التى لم يكونوا يعنون بهــا أية عنــاية — يحيونهــا ويجعلونها لغتهم التى يتحدثون بها ويســوقون فيها أفكارهم ومشاعرهم « حتى رسخت وتوطدت واصــبحت لها آداب عظيمــة ، كما نعرف عن الأدب الانجليزى والأدبين الفرنسى والايطالى (٤) فراى هذا الفريق أن يهجر اللغة العربيــة الى اللغــة العامية أو الى لغة وســط بين العاميــة والفصحى ، فاتجه محمد عثمان جلال (١٨٢٨ — ١٨٩٨ م) (٥) الى الأدب الفرنسي « فنقل قصة « تارتوف » لموليير الى الزجل العامى ، وصبغها بصبغة مصرية ، ودعاها « الشيخ متلوف » ، كما نقل أيضا أســاطير

---

(١) ديوان الساعاتى ص٢٦ وقد حرص الشاعــر على الجناس فى البيت الاول بين « ن سعيدا » ، « نس عيدا » وفى البيت الثانى « صــار مجيدا » ، « صارم جيدا » وفى البيت الثالث « جاز بيدا » ، « جاء زبيدا » .

(٢) فى الأدب الحديث ١/١٣٥ .

(٣) راجــع فى هذا ، فى الأدب الحــديث ١/١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٥ ، وشــعراء مصر وبيئاتهم ص ٩ ، وفصول فى الشعر ونقده ص ٢٦٧ — ٢٧١ .

(٤) فصول فى الشعر ونقده ص ٢٧٨ .

(٥) محمد عثمان جلال : ولد فى « ونا القس » بمديرية بنى سويف وكان من نبهاء وتلامذة رفاعة الطهطاوى وشغل عدة مناصب حكومية كان آخرها منصب « القضــاء فى المحاكم المختلطة سنة ١٨٨١م » ويمتاز بخفة الروح وتمثيل الروح المصرية . اقرأ عنه بالتفصيل تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ٤/٢١١ ، شــعراء مصر وبيئاتهم ص ١١١ — ١١٨ ، فى الأدب الحديث ١/٩٧ — ١٠٧ .

« لافونتين » الى رجز عامى وهى طائفة من القصص الخرافية الفها صاحبها على لسان الطير والحيوان وملأها بالعبر والأمثال ، وسماها « العيون اليواقظ فى الأمثال والمواعظ » (١) . ومن ترجمته حكاية « الكلب الأقطش والذئب » (٢) :

اسمع حدوته مشهورة — عن كلب اودانه مشطوره
قال ليه سيدى دا يقطشنى — قدام الكلبة الغندوره
بكره اطلع بين اخواتى — مسكين ونفسى مكسوره
مسكين سمور من غير اودان — ماعاد يروح لسموره
برهه والديب جاله يعوى — زى الزماره المسحورة
لما شافه سمور جلب — واداه جرحين فوق القوره
والديب من طبعه يتلايم — لا ودان ويعملها صوره
لما شافه من غير اودان — روح ورقبته منحوره
والكلب الاقطش جايجرى — فرحان بالغزوة المنصوره
ويقول اودانى لو كانوا — فى راسى كانت مكسوره
صدق قول اللى قال قطعوا — ايده صحت للطنبوره

فالأسلوب — كما نرى — حريص على العامية حتى ان كل بيت لا يخلو من لفظة دارجة أو عامية ولا يمكن قراءة هذه الأبيات قراءة مضبوطة أواخر كلماتها . بل ان بعض الكلمات لا تقرأ الا اذا غيرنا بعض حروفها بما يتناسب واللفظة العامية مثل « قدام ، القورة ، رقبته ، قول ، قال » اذ لابد من قراءة القاف فى هذه الكلمات همزة .

وهكذا فان محمد عثمان جلال حرص على العامية . وكان لا يهتم بالاعراب كما رأينا فى الحكاية السابقة ، وكما نجد فى كثير من حكاياته .

كما حرص على حشد طائفة عظيمة من الأمثال العامية فى كتابه : « العيون اليواقظ فى الأمثال والمواعظ » . كقوله : —

صدقنى حاجة ما تهمك — وصى عليها جوز أمك

وقوله : واحذر مدى الأيام كل ساهى — فان تحت راسه الدواهى

وقوله : عند تمام البدر يبدو نقصه — وربما ضر الحريص حرصه

وقوله : والعيش بالرزق والتقدير — وليس بالرأى ولا التدبير (٣)

---

(١) فصول فى الشعر ونقده ص ٢٧٩ .
(٢) العيون اليواقظ .. ص ١٢٧ .
(٣) العيون اليواقظ .. صفحات ١٧ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٧١ على التوالى .

وهـذه الحـركة — الاتجاه الى العامية — على ما فيها من اتجاه جديد الى « وضع الروايات المصرية ، وتمثيل البيت المصرى والمجتمع الوطنى » (١) فان فيها من ضعف الصياغة وقلة نصيبها من أصالة الشعر العربى ولجوئهـا الى اللغة العامية أو القريبـة منها ما جعل الشـعراء ينفرون منها ويتجهون الى الأدب القديم الحى الذى يرون فيه القـدرة على تمثيل عواطفهم وتصوير شـعورهم فى لغة قومية وتركيب متين ، واخذوا يحتجون بالقـرآن الكريم ونماذج من الأدب العـربى الرفيع ، وينبهون الى ان فى اتخاذ العاميـة ما يجعلنا نفقد تراثنا الدينى والفنى جميعا ، ولذلك لم يكتب لهذه الثورة النجاح وانما أحدثت ثورة سرعان ما انطفأت (٢) ولكنها كانت احدى الظواهر الجديدة فى المجتمع التى تمثل اتجاها ثائرا على الأدب العربى .

٤ — وشـعراء نما وعيهم وارتفـع ذوقهم الأدبى . فنفـروا من الألاعيب اللغوية والمحسنات اللفظية ورأوا ان المثل الأعلى للشعر ليس فيما خلفته عصور الانحطاط الادبى ، واخذوا يبحثون عن طريقة جديدة للنهوض بالفن الشـعرى . ولم يكن أمامهم سـوى الرجوع الى الأدب العربى القديم فى عصور أزدهاره ينهلون منه ، ويتعرفون على صـوره البيانية ، حتى استقامت أذواقهم ، واتضحت الصورة أمامهم — أخذوا ينظمون على هدى مما قرأوا ورأوا ، وبذلك اسـتطاعوا أن يخلصـوا الشـعر من « عقال السـجع وغشـاوات البـديع ، وعوائق الاقتباس والتضمين ، وأرقام التشطير والتأريخ والتورية ، وكل ما ينحرف به عن جادة الافصاح السليم عن الشـعور الصادق ، وما يختلج فى النفس من احاسيس وعواطف انسانية » (٣) ، وكان فى طليعة هؤلاء الشعراء محمود سامى البارودى الذى يعتبر بحق رائد هـذا الاتجاه فى الشـعر العربى الحديث .

هـذه هى أهم الاتجاهات التى كانت سائدة فى الشـعر العربى ، وطبعت حياتنا الأدبية بطابعها قبل ظهور البارودى . وهذه هى التركة التى تسلمها البارودى وتلقاها من سابقيه ومعاصريه . فكيف حررها من اثقالها وعوائقها ؟ وما أسلحته فى هذا الميدان ؟ . وما طريقته التى سلكها للنهوض بالشعر من هذه الوهاد ؟ . وما مظاهر التجديد عنده ؟ .

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم ص ١١٧ .
(٢) راجع فصول فى الشعر ونقده ص ٢٨٠ .
(٣) فصول فى الشعر ونقده ص ٢٨٠ .

البارودى وتجديده فى القصيدة

اذا كان البارودى (١) قد قام بدور كبير فى ثورة عرابى ، الا أنه طُعن فى آماله وتطلعاته — كما طعنت الثورة العرابية وحكم عليها بالفشل — فان نفسه المتطلعة الى الآفاق الممتدة لم تستسلم لهذه الأحداث ، ولم تخضع لحياة التعطل والنزاع ، واذا كانت ميادين البطولة قد اغلقت امامه فليتجه الى ميدان آخر غير الجندية لعله يجد فيه العزاء ، ويعوضه ما فاته فى ميادين القتال . فليقرأ ما تخرجه المطابع من موسوعات ودواوين لفحول الشعراء وكتب التاريخ ، ويجد الفارس المعطل العوض والعزاء ويستهويه شعر الاقدمين فقد « وجد فيه نفسه الحائرة والفى معانيه تفصل عن ذاته ، وتصدر من بين جنباته ، وتعبر عن الحياه التى يهواها ، ويريد أن يحياها ، .. واندفع الشاب ينهل من هذا المعين محولا الى قلبه ووجدانه هذا السيل الغزير من العواطف والصور فتختزن مخيلته المصورة وذاكرته اللاقطة كل ما استهواه من أشعار البطولة والحماسة ، ويتأثر مزاجه وقلبه وخياله بذلك كله

---

(١) محمود سامى حسن البارودى (١٨٣٨ — ديسمبر ١٩٠٤) . ولد لابوين من الجراكسة ، وكان ابوه من أمراء المدفعية فى عهد محمد على ، ثم صار مديرا لبربر ودنقله فى السودان . توفى والده وهو فى السابعة من عمره فكفله أهله وأدخلوه المدرسة الحربية وتخرج منها سنة ١٨٥٤ وهو فى السادسة عشرة من عمره فى عهد عباس الاول . وكان عباس من المعوقين للنهضة فخمدت الروح العسكرية فى عهده ولم يجد البارودى عملا عسكريا فانتهز هذا الفراغ وأكب على قراءة الأدب العربى والشعر ، وكانت ملكة الشعر كامنة فى نفسه فشغفت بالاطلاع والقراءة . ثم سافر الى الآستانة وعمل بها فى وزارة الخارجية فلما سافر اسماعيل ليقدم آى الشكر على توليه عرش مصر سنة ١٨٦٣ الحق البارودى بخدمته لاعجابه به وعاد به الى مصر ، ثم عين فى سلاح الفرسان وظل يرتقى فى مناصب الجيش ، ولما أعلنت روسيا الحرب على تركيا سنة ١٨٧٨ اشترك البارودى فى الجيش الذى أرسله اسماعيل لمعاونة الخليفة فى هذه الحرب ، وانعم عليه بعدها برتبة اللواء (العميد) ثم عين مديرا للشرقية ، ثم محافظا القاهرة . وفى عهد توفيق عين البارودى وزيرا الأوقاف ثم وزيرا الحربية ثم استقال وبعد فترة أعاده توفيق رئيسا للوزارة . ولما شبت ثورة عرابى كان احد أبطالها ، فلما فشلت نفى مع زعماء هذه الثورة الى جزيرة (سرنديب) وهى احدى الجزر الهندية . وهناك تغنى بالقصائد الخالدة ، وظل بها فى الفترة من (١٨٨٢ — ١٩٠٠) ثم عاد الى القاهرة بعد ان أسقمه النفى ، فعكف على تنقيح ديوانه ، ولكنه لم يلبث ان فقد بصره ثم توفى فى ديسمبر سنة ١٩٠٤ . وقد خلف ديوانا فى أربعة أجزاء ، ومختارات من الشعر العربى لثلاثين شاعرا. راجع عن البارودى محمود سامى البارودى لعمر الدسوقى ، رائد الشعر الحديث للدكتور شوقى ضيف ، ومقدمة ديوانه (الجزء الاول) ، وشعراء مصر وبيئاتهم .. للعقاد ، وفى الادب الحديث (الجزء الاول) لعمر الدسوقى ، محمود سامى البارودى شاعر النهضة الدكتور على الحديدى ، الأدب العربى المعاصر للدكتور شوقى ضيف .

وينفعـل له » (١) . وتحف به ربة الشـعر وتاخـذ عليه كل طـريق ، « فيستجيب لها ، وينشد ما توحى به اليه ، ويتغنى بما تلهمه ، ويفيض النبع من وجـدانه ، ويسـيل النور على لسـانه ، ويتجاوب الشـاعر الناشيء ، ويدرك من غير وعى ان هذا بابه وفنه ، وان فى طبعه رصيدا ضخما من هذا الفن ، وموهبة شـعرية اصـيلة وملكة شاعرة دفاقة . وتعزف ربة الشعر على قيثارتها لحن البعث والخلود ، وتعلن ميـلاد شـاعر عظيم » (٢) حيث يخرج علينا بصـورة جديدة للشـعر العربى « تحمل جميع خصائص الشـعر العربى فى عصوره الذهبية : جزالة فى الاسـلوب ، ورصانة فى اللغة ، ووقار فى العبارة ، ونبل فى الأغراض ، وتجاهل للمحسنات البديعية والحيل اللفظية التى فرضت نفسها على اذواق الغالبية العظمى من الشعراء » (٣) .

فكان البارودى بهذه الوثبة الهائلة رائد حركة التطور فى الشـعر العربى الحديث اذ « ظهرت طريقته الجديدة فجاة كأنها حدث كونى وقع على غير ارتقاب » (٤) .

ولهذا يجمع الباحثون والنقاد على ان البارودى رائد النهضـة الحديثـة فى الشـعر العربى فهو الذى أعاد اليه ديباجته الصـافية ، ومعانيه السـامية وحـرره من قيود الصـنعة والتكلف ، وعاد به الى اسلوبه القديم فى العصر العباسي « وهـذه وثبة قديرة فى تاريخ الأدب المصرى ترفع الرجل بحق الى مقام الطليعة أو مقام الامـام » (١) . لأن « هذا الشاعر العظيم وان يكن قد تخير لشعره الثوب التقليدى الا أنه قد نسج خيوطه من خير ما وصـلت اليه لغة الشـعر العربى من قوة وجمال واستطاع ان يخضع تلك اللغة التقليدية للتعبير عن احاسيسه أو لوصف مشاهداته أو قص أحداث عصره بحيث يمكن القول بأن هذه الدنان القديمة لم تزد شعره الا قوة وجلالا » (٦) . وعلى الرغم من هـذا الاتفاق على ريادة البارودى للنهضة الأدبية فانهم اختلفوا فى ماهية هذه النهضة ــ فبعضهم يقول بأنه التقليد الصرف لروائع القدماء من أمثال

---

(١) محمود سامى البارودى رائد النهضة ص ٧٣ .
(٢) المرجع السابق ص ٧٤ .
(٣) تاريخ الشعر العربى ١٧٢/٤ .
(٤) فى الأدب المعاصر ص ٢٧ .
(٥) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٢٢ .
(٦) الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الأولى) ص ٥ .

النابغـــة وأبى نواس والشريف الرضى وغـــيرهم . » (١) . ويقـــول الآخرون انه « لم يكن مقلداً للأقدمين ولكنه كان مجاريا ، طفر بالشعر طفرة واسعة من غير مقدمات وبرزت شخصيته منذ الحقبة الاولى فى حياته ، فهو معجزة عصره اذ خرج من غل التقليد ، وتحرر من القديم اكثر ممن تبعه من الشـــعراء » (٢) . والواقع ان الرجـوع الى القـديم والارتباط به ضرورة حتمية وعلى الأخص فى بداية النهضة الأدبية ، وقد حرص البارودى على ذلك كما حرص عليه رواد النهضة فى أنحاء العالم. اذ كانت بداية النهضات الأدبية فى انحاء العالم تبدأ بدراســة التراث القديم وتقليده ومحاكاته « على نحو ما هو معروف عن النهضة الأدبية فى أوربا . فقد بدأت بدراسة التراث الاغريقى والرومانى ، وســارت على نهجهما وبمرور الزمن اجتازت هــذه المرحلة الى مرحلة الابداع » (٣) أما روسيا فقد حاولت بعد نجاح ثورتها أن تقطع كل صلتها بالماضى وتبدأ تاريخها من يوم انتصار الشيوعية ، ولكنها اصطدمت بما فى الوجـدان الشعبى المعاصر من تراث ماضيه ، فارتدت اليه مضـــطرة ، « وظهر جيل من الادباء المعاصرين يعترفون بالأبوة الروحية لكتاب ما قبل الثورة ، ويجدون فى بعث تراثهم القديم (٤) .

ولم يفعل البارودى ســوى ذلك فقد استصفى لنفســه الجذل من تراكيب الفحول من الشــعراء القدامى ، والشــهير من موضــوعاتهم ، والبديع من معانيهم وما جرى على السنتهم من خواطر وتشبيهات، ونهل من معين تلك الثقافة واغترف منها واحتذاها ثم نســج على منوالها . فأثبت بذلك « أن ضعف لغتنا لا يرجع الى قصــور ذاتى فيها ، وانما يرجع الى الجهل بها ، وعدم التزود بأساليبها الناصعة الشفافة ، التى لا تحجب معنى من المعانى » (٥) .

فلا يعاب على البارودى انه مقلد لروائع أدبنا العربى لان هــذا التقليد كان الركيزة الأولى للنهضـــة الحديثة . « بل ربما كانت محاكاته للأقدمين هى انفع مافى شعره للأدب الحديث لأنه رد الى المعاصرين يقين

---

(١) قامت معركة ادبية حول معارضات البارودى وحول اشعر شعراء العصر فى مجلة « سركيس » فى سنتها الثانية عام ١٩٠٦ ، وكان الرأى الآخر يزعم أن البارودى مقلد فى معارضاته لا مزية ولا فضل له ، وهيهات أن يلحق واحدا ممن عارضهم . انظر الاعـداد ١٠ و ١١ و ١٢ من هذه المجلة عام ١٩٠٦ ، وراجع ص ٤٠٣ من محمود سامى البارودى رائد النهضـة .

(٢) حافظ ابراهيم ما له وما عليه ص ٢١ .

(٣) المرجع السابق ص ٣٥٦ .

(٤) راجع قيم جديدة لأدبنا العربى ص ١٦٥ .

(٥) الأدب العربى المعاصر فى مصر ص ٤٥ .

القدرة على الاحتذاء بالشـعراء العباسـيين والمخضرمين والجاهليين فى ميدان اللغة والأساليب (١) .

ولما كانت صفة التقليد لا تتفق مع ما احدثه البارودى من تجديد لا يمكن انكاره فاننا فى محاولة للتعرف على الجديد فى شـعر البارودى نطرح هذه الأسئلة .

ما دوافع المعارضة والتقليد عند البارودى ؟ . والى أى مدى كان هذا التقليد ؟ . وهل احتواه التقليد بحيث نفتقد شخصيته فى شعره ؟ ام انه استطاع ان يظهر لنا من خلال أشعاره ؟ .

سنجيب على هذه الأسئلة من خلال تتبع شعر البارودى بعد ان نقسم هذا الانتاج الى مرحلتين :

(أ) المرحلة الأولى — « مرحلة التقليد او الاحياء » :

يرى المتتبع لديوان البارودى ان قصائده جاءت غفلا من المناسبات والتواريخ الا قليلا منها ، وقد يلاحظ انبعض قصائده تتجهالى محاكاة الأقدمين ومجاراتهـم فى اللفظ والمعنى والبنـاء دون اهتمـام بتجاربه واحداث عصره « فقد اتى بشعر جاهلى اللفظ والمعنى والوجه والزى مما لا يمت الى العصر بصلة ، ولا يحمل بين طياته رمزا يكون كالخيط بيننا وبين الماضى فنجد صداه فى قلوبنا ، وذلك مثل قصيدته التى عنون لها بقوله : « وقال على طريقة العرب » واستهلها بقوله : —

الا حى من اسـماء رسـم المنازل وان هى لم ترجـع بيانا لسـائل
خـلاء تعفتهـا الروامس والتقت عليها أهاضيب الغيوم الحوافل (٢)

الى آخر القصـيدة التى تمتلىء بالظباء والابل ورعاتهـا ، والبهم والجمال السائمـة » (٣) حتى لقد « بلغ به التقليد حدا نسي معه انه فى مصر وانه بعيد عن نجد ورباها ووديانها وآرامها (٤) فقال :

يا سـعد قـل لى فانت ادرى متى رعان العقيـق تبـدو
أشـتاق نجـدا وساكنيـه واين منى الغـداة نجـد ؟ (٥)

---

(١) التجديد فى الأدب المصرى الحديث ص ٩٠ .
(٢) ديوان البارودى ٣/١٣٦ .
(٣) محمود سامى البارودى شاعر النهضة ص ٤٠٢ .
(٤) فى الأدب الحديث ١/١٨٠ .
(٥) الديوان ١/٢٥٩ . والرعان : جمع رعن بفتح فسكون وهو أنف يتقدم الجبل أو هو الجبل الطويل أما العقيق الوادى والمقصود هنا عقيق نجد ويكنى الشاعر به عن وطنه ودياره وأهله .

الى غير ذلك من القصائد التى توغل فى البداوة والتقليد . ولكننا بشيء من الدراسة المتأنية — نجد ان هذا الاتجاه عند البارودى ليس معناه حصر نفسه فى أغراض الأقدمين وأساليبهم ، بل انه لجأ الى ذلك فى أول حياته امتحانا لشاعريته واختبارا لقدرته فى محاكاة الأقدمين ، وكأنه اتخذ « من العالم العربى القديم عالما مثاليا يخفق له قلبه ، ويهيم به خياله ويشد اليه وجدانه ؛ لأنه عالم الآباء الأماجد والتاريخ العريق (١) . ورأى فيه المثال الذى يحتذى والأنموذج الرفيع ، فعشقه وهام به ، واتخذه وسيلة للتعبير عن حياته الخاصة وأحاسيسه الذاتية ، ثم عن قضايا بلده ومشكلاته القومية . واستطاع بهذا الاتجاه ان ينفخ فى الشعر روحا جديدة من الأصالة ويزيل عنه كل ما يعوقه من أغلال البديع . « وفرق بين هذا التقليد وتقليد العاجز المتكلف الذى يتطلع فى آثار القادرين بغير اداة المعارضة والمجاراة » (٢) . أما ما ذهب اليه بعض الباحثين من ان هذه المحاكاة للأقدمين تخلو من كل عاطفة ، وفيها كثير من الصنعة والتكلف (٣) فقد فاتهم أن هذه البداوة مقصودة من البارودى — كما ذكرنا — « فقد التحمت نفس البارودى بأسلافه الأولين التحاما جعله يتحدث عن الدمن والأطلال والرعيان كما يتحدث عن صاحبته بلسانهم وبنفس أوصافهم ونسيبهم » (٤) . ويدافع شكيب ارسلان عن معارضات البارودى فيقول : « أنه انما اختار المعارضة فى بعض المظان ليعلم الناس شأوه مع من تقدمه . وليست المعارضة بشأن جديد ، بل كانت عند الماضين ، وقد استحسنوها ولم يحسبوها تقليدا ولا عدوها نسخة مجردة ، ولا صورة مطبقة ، وانما كان ينظم الواحد منهم قصيدة فترن فى الآفاق فيعارضه شاعر آخر برنانة أخرى من البحر والقافية . كما يجارى الفارس فارسا فى مضمار .. ومحمود سامى البارودى قد عارض وفاق من تقدمه ، وقال فى غير معارضة فأتى بالشعر الفحل الذى يعيى على الأوائل فضلا عن الأواخر ، وكل ذى مسكة يقدر ان يميز بين التقليد والتوليد » (٥) . واذا كان البارودى قد سار على نهج الأقدمين فى الصياغة والبيان فانه ظل متصلا بعالمه النفسى ، منفعلا بتجربته ، محتفظا بطابع أصالته . ولذلك عبر بالشعر — زمانا وقف به الشعراء عند ظواهر الأشياء يصورونها دون نفاذ الى معاناة وجدانية صادقة — الى التعبير عن الوجدان والافصاح عن حديث القلب .

---

(١) تطور الأدب الحديث فى مصر ص ٦٢ .

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٣٢ .

(٣) راجع محمود سامى البارودى شاعر النهضة ص ٤٠٢ ، فى الأدب الحديث ١/١٨١

(٤) البارودى رائد الشعر الحديث ١٤٢ وما بعدها .

(٥) مجلة سركيس عدد ١١ السنة الثانية سنة ١٩٠٦ ، وراجع محمود سامى البارودى شاعر النهضة ص ٤٠٣ ، ٤٠٤ .

وهــذه هى الميزة الثانيــة التى تميز بها شـــعر البارودى حيث نرى شخصيته واضحة فى عامة شعره كما يقول : —

فانظــر لقولى تجد نفسى مصــورة فى صفحتيه فقولى خط تمثالى (١)

وكان « قصــائده ظرف انيق يشــف عن البارودى ، كما يلــوح الشراب السائغ من خلال كأس شفافة ، وهذه الخاصية لاتتاح الا لمن يمتح من نبع وجـــدانه ،ومن يعــرض عواطفــه ونفســـه فى فنــه الشعرى » (١) .

انظر اليه يقــول من قصــيدته التى انشدها وهــو فى التاســعة والعشرين من عمره :

فيا قوم هبوا انما العمــر فرصــة وفى الدهر طــرق جمة ومنافــع
اصــبراً على مس الهـــوان وانتم عديد الحصي ؟ انى الى الله راجــع
وكيف ترون الــذل دار اقامــــة وذلك فضل الله فى الأرض واســع
أرى ارؤســا قد اينعت لحصادها فأين ــولا أين ــ السيوف القواطع
فكونوا حصيدا خامدين او افزعوا الى الحرب حتىيدفع الضيمدافع(٣)

فتحس عند قراءة هــذه الأبيات ان شخصية البارودى مصــورة امامك بما فيها من ثورة على الظلم والتحكم ، بل وثورة على الخضــوع والاستسلام ، والنفوس الضــعيفة . فهو لا يرضى لقومه الخضــوع ولا يقبل منهم المهادنة . ويطالبهم بالثورة على تلك الاوضاع الفاســدة التى استشرت فى مجتمعه ، وانه لا سبيل الى دفع هذه المفاسد سوى الثورة والتمرد على الظلم . مما وقر فى نفسه واستقر فى وجدانه منذ نشأته . فهو سليل المماليك الذين حكموا مصر فترة طويلة من الزمن ، وهو الشاب الطموح الى المجد ، والذى اشرب حب الجندية واعد نفسه ليحقق عن طريقها آماله الضــخمة ، وامانيه العريضــة ، كما يقــول مفتخرا : —

وانى امــرؤ لولا العــوائق اذعنت لســـلطانه البدو المغيرة والحضر
من النفــر الغر الذين ســـيوفهم لها فى حـــواشى كل داجية فجــر
اذا استل منهم سيد غرب ســـيفه تفزعت الافلاك والتفت الدهر (٤)

---

(١) ديوان البارودى ١١٥/٣ .
(٢) فى الأدب المعاصر ص ٣٢ .
(٣) ديوان البارودى ١٨٦/٢ ، ١٨٧ .
(٤) ديوان البارودى ٣٢/٢ .

وعلى الرغم من ان هذه الأبيات من قصيدة يعارض بها البارودى قصيدة ابى فراس التى مطلعها :

اراك عصي الدمع شيمتك الصبر ... اما للهوى نهى عليك ولا امر ؟

فاننا نحس بشخصية البارودى فى ثنايا شعره من الفخر بنفسه وبقومه ، وبروحه المتوثبة الى المعالى ، المتطلعة الى كل شريف فى لفظ قوى وعبارة جزلة ، تجرى فى رفق ولين بلا تعسف او اضطراب . فهو مطبوع على قول الشعر لا ينتزعه او يتكلف فى قوله . كما يقول : —

اقول بطبع لست احتاج بعده ... الى المنهل المطروق والمنهج الوعر
ولى من جنانى — ان عزمت — ومقولى ... سراج وعضب، ذا يضىء وذا يفرى
اذا جاش طبعى فاض بالدر منطقى ... ولا عجب ، فالدر ينشأ فى البحر
تدبر مقالى ان جهلت خليقتى ... لتعرفنى، فالسيف يعرف بالأثر(١)

« واذا كنا نرى العناصر القديمة فى اللفظ والمعنى تسرى فى كثير من شعر البارودى فذاك أمر طبعى ، وهو يصدر عن الثقافة الشعرية القديمة التى اكتسبها فى فترة تكوينه ، وتمثلها حتى اصبحت جزءا من نفسه ومن ذاكرته وتكوينه الفنى وبالتالى اصبحت ملكا له ، ولكن البارودى حين عرضها لم يعرضها — فى الأكثر الأعم — خالية من روحه وروح عصره ، بل صبغها صبغته ، وظهرت فيها شخصيته حتى ليخيل للمرء انها نبته وخلقه » (٢) . وقصيدته التى عارض بها النابغة الذبيانى التى أولها : —

أمن آل مية رائح او مغتد ... عجلان ذا زاد وغير مزود
ظن الظنون فبات غير موسد ... حيران يكلأ مستنير الفرقد
تلوى به الذكرات حتى انه ... ليظل ملقى بين أيدى العود
طورا يهم بأن يزل بنفسه ... سرفا ، وتارات يميل على اليد
فكأنما افترست بطائر حلمه ... مشمولة ، او ساغ سم الأسود
قالوا غدا يوم الرحيل ومن لهم ... خوف التفرق ان أعيش الى غد ؟
هى مهجة ذهب الهوى بشغافها ... معمودة ، ان لم تمت فكأن قد (٣)

اذا وجدنا بها عناصر الأسلوب القديم ، من اللفظ الفخم والمعنى الجزل ، والخيال البدوى مما يعتبره بعض الباحثين ايغالا فى تقليد القدماء لفظا ومعنى وخيالا (٤) فانها من تلك القصائد التى كان يروض

(١) الديوان ٢/١٥ ، ١٦ .
(٢) محمود سامى البارودى شاعر النهضة ص ٣٩٩ .
(٣) ديوان البارودى ١/١٩٦ ، ١٩٧ .
(٤) راجع محمود سامى البارودى شاعر النهضة ص ٤١٢ .

فيها القـول ويحاكى بها الشـعراء القدامى ممن افتتن بهم ونهـل من معينهم ، « ومن غير المعقول ان نطلب من البارودى ان يفصل ذاته عن الثقافة التى غذت معين موهبته » (١) فيتخلص أصـالة من كل مظاهر التقليد فى شـعره . ومع ذلك فقد « ابعد البارودى فيها عن مسـلك النابغة فى قصـيدته التى أدارها على نعت المتجـردة زوج النعمان بن المنذر اذ مضى يتحـدث عن اقتحامه للحرب واصـفا الخيل والخمر ومجالسـها » (٢) مما يطبع هذه القصـيدة بروح البارودى ويظهـر شخصيته فيها ، شأنها فى ذلك شأن معارضاته الأخرى والتى يحتفظ فى جميعها بشخصيته تلقاء الأصول التى يعارضها . ولعل خير دليل على ذلك مطولته الميمية التى عارض بها « بردة البوصيرى » فى مدح الرسول عليه الصـلاة والسلام وسـماها « كشف الغمة فى مدح سيد الأمة » وبدأها بقوله : —

يا رائـد البرق يمم دارة العلـم   واحد الغمام الى حى بذى سـلم

فانه لم يجعلها كلها مديحا كما فعل البوصـيرى بل جعلها سيرة كاملة لحياته الزكية من مولده عليه الصـلاة والسـلام الى انتقاله الى الرفيق الأعلى . وبذلك اطردت أبياتها وتلاحقت حتى وصلت الى سبعة واربعين واربعمائة بيت (٣) . ولو لم يكن له فضل بهذا التقليد سوى أنه « رد الى المعاصرين يقين القـدرة على مجاراة العباسيين والمخضرمين والجاهليين فى ميدان اللغة والتركيب بما اتقن من معارضتهم فى المذاهب والاساليب » (٤) لكفاه ذلك فخرا ، ولكان كفيـلا بأن يحـله المـكانة الرفيعة بين أبناء عصره . ٤٤٧

(ب) المرحلة الثانية — « مرحلة الانطلاق والابتكار » : —

لا يستطيع أحد ان ينكر ان البارودى قد احتـل مكانة رفيعة بين ابناء عصره وهذا يدل على ان الناس قد وجدوا فى شعره شـيئا جديدا غير مجرد التقليد للقديم فقد اقبلوا على نماذجه واعجبوا بطريقته . ولو كان البارودى صاحب تقليد للأساليب القديمة فقط لما كانت له هـذه المكانة ولما أكبره الناس هذا الاكبار ، ولا انصرفوا عنه الى الدواوين وكتب الأدب القديمة — التى اصبحت فى متناول ايديهم — يقرءونها فيجـدون

(١) محمود سامى البارودى شاعر النهضة ص ٣٩٩ .
(٢) البارودى رائد الشعر الحديث ص ١٤٨ .
(٣) راجع السابق ص ١٤٨ ، ١٤٩ .
(٤) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٤٨ .

فيها الأســاليب الأصــيلة القديمة التى قد لا يظفرون بمثلهــا فى بعض الأحيان عند البارودى (١) .

واذا ما نظرنا الى انتاج البارودى الشعرى واجتزنا بعض مواضع التقليد التى قضي بها حكم العصر او حكم الصناعة اللفظية . فاننا نجــد شخصية البارودى تطالعنا من خلال هذا الانتاج الضخم . فقد اتخــذ قوالب القدماء من الصياغة المتقنة واللفظ القوى ذى الجرس الموسيقى الأخاذ — للتعبير عن معانيــه المنبثقة من قلبه ، وعواطفه ، ومن تجاربه الذاتية وأحداث عصره . وقد كانت حياة البارودى حافلة بالأحداث منذ صباه . فمن شعور باليتم وهو فى بداية حياته الى اشــتراكه فى حرب « كريت » ثم البلقان ثم سفره أكثر من مرة الى « اسطنبول » ومشاهداته أثناء هذه الحروب ، وتلك الاســفار وما صــحب ذلك من احــداث ثم اضطلاعه بدور قيادى فى الثورة العرابية وما تلا ذلك من اخفاق الثورة ونفيه بعيداً عن وطنه وما عاناه فى هــذه الغربة من تنكر الأصــدقاء له ، وفقد زوجته وولده ، وكثير من أصدقائه فى أرض الوطن . « فكان لابد للشاعر ازاء تلك التجارب والمحن أن يرتد الى ذاته وأن يبعث فى شــعره تلك الحرارة ، والانسانية التى لا تنبع الا من صدق التجربة والملاحظــة للنفس والحياة والناس (٢) فانطلق فى هذا المجال شاديا ومفصــحا عن تجاربه الذاتية والعامة فقدم النماذج العالية والصور البديعة ، فكان فى طليعة المجددين بهــذه الاتجاهات الجديدة فى شعره والتى نحدد معالمها فيما يلى : —

أولا — شــعر الشخصية :

يقول الأستاذ العقاد . « واستعرض ديوان البارودى كله لا ترى فيه بيتا واحدا الا وهــو يدل على البارودى كما عرفناه فى حياته العامة والخاصة ، أو يدل على البارودى كما وصــفته لنا اعماله وصــوره لنا مؤرخوه (٣) » ولعل فى هذا الراى شــيئا من المبالغة دفعت اليه المجاملة والاعجاب بالبارودى الذى عبر عن ذات نفسه تعبيرا واضحا « فى عهــد كان حسب الشاعر فيه أن يحكم الصناعة وينقل الخواطر العامة فيحسب

---

(١) راجع مقال د . عبــد القادر القط « البارودى فارس السيف والقلم » ص ٧٨ من مجلة الهلال عدد مارس سنة ١٩٧٢ .

(٢) الهلال ص ٧٩ عدد مارس ١٩٧٢ .

(٣) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٣٣ .

من المتفوقين البارزين » (١) . ولذلك نرى الدكتور عبد الرحمن عثمان يقول : « ان شعر البارودى على كثرة اغراضه وتنوعه ، فيه ما يتصل بأحوال الشاعر النفسية ، ومنه ما يتصل بأمور خارجة عن نفسه ، والنوعان وجدا بكثرة فى ديوان البارودى » (٢) . والواقع أن البارودى قد « ارتقى فى التعبير عن الشخصية والعصر ارتقاء رفيعا ، واستطاع أن يجمع بين شرف العبارة وصدق الابانة عن كل سريرة من سرائره ، وكل لون من الوان طبعه فى غير سخف ولا استرخاء ، وذلك هو عنوان الحياة فى تلك الشخصية وعنوان القوة الماضية فى تلك الشاعرية » (٣) . انظر اليه يقول مفتخرا :

وإنى امرؤ لولا الهوى ما وجدتنى ... أدين لغير الله أو أرهب العدوى(٤)
بعيد مناط الهم تُرهب صولتى ... اذا ما دجا خطب، وبادرتى تروى(٥)
لسانى خلوب فى الجدال ، وصارمى ... رسوب ، ورأيى فى سماء الضحى أضوى (٦)
وعندى اذا ما الحرب ألقت قناعها ... عزيمة ليث ما تهر وما تعوى (٧)
وحلم كريم يملأ الغيظ قلبه ... فيكظمه ، والحلم أقرب للتقوى
وعفة نفس لا تُزَنّ بريبة ... وجود به ظلت عفاة الندى تروى(٨)
ولى همة لولا العوائق مهدت ... يد المجد فى أفق السماء لها مثوى
بلغت بها بعض المنى غير أننى ... جدير بأن أحوى بها كل ما أهوى(٩)
فان ساد غيرى بالجدود فاننى ... بهم وبفضلى رشت سهمى فما أشوى (١٠)

تجد تصويرا واضحا لشخصيته التى تميزت بالتسامى وما اتصفت به من صفات نبيلة وهمة عالية حرص على التغنى بها وترديدها فى شعره . ولئن كان الفخر ضعيف الصلة بالواقع أو على الأقل غير محدود الهدف فان البارودى كان مندفعا الى هذا اللون بحكم نشأته وما أحاط به من ظروف وراثية ونفسية واجتماعية وعبر فيه عن احساساته ومشاعره تعبيرا نرى فيه شخصيته وحياته حتى نوازع نفسه فهو فى كل فخره يستهوينا بصدق لهجته ويملأ به قلوبنا من القوة والطموح

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٤٠ .
(٢) فى الأدب المعاصر ص ٣٣ .
(٣) محمود سامى البارودى شاعر النهضة ص ٤١٦ .
(٤) العدوى : الظلم .
(٥) البادرة : الحدة ، تروى : تتثاقل .
(٦) اللسان الخلوب : القاطع . ، الصارم الرسوب : السيف الذى يمضى فى القطع.
(٧) ما تهر وما تعوى : اى عزيمة قوية لا يعتريها ضعف او فتور .
(٨) لاتزن بريبة : لا تتهم بشك ، عفاة الندى : طالبو الرزق .
(٩) أحوى : امتلك وأحرز عن استحقاق وجدارة .
(١٠) فما أشوى : فما أخطأ ، والأبيات بديوان البارودى ٤/١٩٦ .

البعيد » (١) . وقد لجأ البارودى فى منفاه الى نفسه المكلومة فتحدث عن مآسيه المستعرة بعد أن جرب الحياة ومر الايام وعرك الدهر ، وقاسي آلام النفس والوحشة والانفراد « ومن حالة ، مؤلمة كهذه يطلق الانسان الحساس المفكر العنان لأفكاره واحاسيسه يغربل ماضيه وحاضره ، ويعيد النظر فى مفاهيم الصداقة والوفاء ، وغير ذلك من الامور التى تمس محنته من قريب أو من بعيد » (٢) . فنسمع منه أنات حرى ونفثات وجدانية ملتهبة فتقع من انفسنا موقع الماء من ذى الغلة الصادى ، واذا بنا نهتف معه :

قليل من يدوم على الوداد   فلا تحفل بقرب او بعاد
اذا كان التغير فى الليالى   فكيف يدوم ود فى فؤاد ؟
ومن لك أن ترى قلبا نقيا   ولما يخل قلب من سواد
فلا تبذل هواك الى خليل   تظن به الوفاء ، ولا تعاد
وكن متوسطا فى كل حال   لتأمن ما تخاف من العناد
مداراة الرجال اخف وطئا   على الانسان من حرب الفساد
يعيش المرء محبوبا اذا ما   نحا فى سيره قصد السداد
وما الدنيا سوى عجز وحرص   هما أصل الخليقة فى العباد

الى أن يقول :

حياة المر فى الدنيا خيال   وعاقبة الامور الى نفاد
فطوبى لامرىء غلبت هواه   بصيرته ، فبات على رشاد (٣)

تحليل رائع لما فى الحياة اليومية وما يعانيه جميعنا من مشاكل الصداقة وتقلبات النفوس . وما أروع هذا التوجيه .

يعيش المرء محبوبا اذا ما   نحا فى سيره قصد السداد

انها حنكة الرجل المجرب وحكمة العاقلين الذين اصطلوا بنار الغدر والخيانة . فاذا ما جاءه فى منفاه نعى زوجته فانه يرسل الزفرات الحزينة والحسرات الوجدانية المضطرمة فى نفسه :

أيد المنون ! قدحت اى زناد   واطرت أية شعلة بفؤادى ؟
أوهنت عزمى وهو حملة فيلق   وحطمت عودى وهو رمح طراد

---

(١) البارودى رائد الشعر الحديث ص ١٨٠ .
(٢) مع الشعراء ص ١٢ .
(٣) الديوان ٢٨٩/١ وما بعدها .

لم ادر هـل قطب الم بسـاحتى   فأناخ ، أم سهم اصاب سـوادى ؟
أقذى العيون فأسـبلت بمدامع   تجـرى على الخدين كالفرصـاد
ما كنت احسـبنى أراع لحادث   حتى منيت بـه فأوهـن آدى
ابلتنى الحسـرات حتى لم يكـد   جسـمى يلـوح لأعين العـواد
اسـتنجد الزفرات وهى لوافـح   وأسـفه العبـرات وهى بوادى
لا لوعتى تدع الفؤاد ، ولا يـدى   تقـوى على رد الحبيب الغادى
يا دهـر ، فيم فجعتنى بحليلـة   كانت خلاصـة عدتى وعتـادى
أن كنت لم ترحم ضناى لبعـدها   أفـلا رحمت من الأسى أولادى ؟
أفردتهن فلـم ينمن توجعـا   قرحى العيون رواجف الأكباد (١)

مما نشعر به خلال ابيات القصيدة التى بلغت سبعة وستين بيتا من اسى ولوعة يوشك معهما ان يذوب فى كل بيت من ابياتها . وهل هناك اروع أو ابدع من تلك الصورة التى رسـمها لنفسه فى الأبيات التالية ، بعد ان اورثه طول النفى العلل والأمراض : —

اخلق الشيب جـدتى وكسـانى   خلعـة منـه رثة الجلبـاب
ولوى شـعر حاجبى على عيـ   نى حتى اطـل كالهـداب
لا أرى الشىء حين يسـنح الا   كخيـال ، كأننى فى ضـباب
واذا ما دعيت حـرت ، كأنـى   أسمع الصـوت من وراء حجاب
كلما رمت نهضـة اقعـدتنى   ونيـة لا تقلهـا أعصـابى
لم تدع صـولة الحـوادث منى   غير اشـلاء همة فى ثيـاب (٢)

وغير ذلك من روائعه واغراض شعره التى تتضح فيها ذاتيته لأنه يعبر فيها عن احساسـه وتجاربه وملاحظاته للناس والحياة والطبيعة من حوله مما يعتبر عنصرا جديدا فى الشعر العربى . « ولعله يبذ فى ذلك شاعرنا التقليدى المعاصر أمير الشعراء أحمد شوقى الذى لا نسـتطيع ان نجـد فى شعره ما يعيننا على تخطيط صـورته النفسية على نحـو ما نستطيع أن نفعل مع البارودى » (٣) . حيث نراه « يودع فى قصائده ذات نفسـه بما يجيش فيها من آلام وحنين وأمل ويأس ، حتى ان كل بيت فيها ليشـعرك بأن الشاعر قائم بشخصه يصاحب القارىء من مصراع الى آخر » (٤) . وذلك هو الصدق الفنى الذى نعبر عنه فى نقدنا الحـديث « بالتجربة الشـعرية » . ولم يكن البارودى ولا معاصروه يعرفون هذه التجربة الشعرية ، وانما اهتدى اليها بحاسته الخاصة ، وحرصه على الصدق الفنى فى شعره والتعبير عن ذات نفسه ومشاعره

---

(١) الديوان ٢٣٧/١ وما بعدها .
(٢) الديوان ١٠٥/١ وما بعدها .
(٣) فن الشعر ص ١٣٤ .
(٤) فى الادب المعاصر ص ٣٦ .

والمواءمة بين فنه وحياته . فمنذ أن نضجت موهبته واستقام أسلوبه ، ودخل غمار التجارب فى الحياة فان شعره يمثله أتم تمثيل وأصدقه فى نزعاته النفسية ، واتجاهاته وعلاقاته بمجتمعه ويصور واقعه وكل ما طاف به . فشعره مرآة لنفسه ومواقفه المتعددة فى الحياة كما يقول :

انظر لقولى تجد نفسى مصورة   فى صفحتيه فقولى خط تمثالى (١)

فقصائده السياسية وما وصف به الحرب ووقائعها أثناء اشتراكه بها فى « كريت والقرم والبلقان » وما قاله فى منفاه من قصائد متنوعة فى رثاء زوجته وولده « على » ومناجاته لطيف ابنته « سميرة » وما رثى به الأصدقاء أو هاجم به المتقلبين أصحاب المصالح والأهواء المفرضة وما صور فيه غربته فى « سرنديب » وحنينه الى وطنه وصحبه واهله ، مما يفيض بالأسى واللهفة ، وما انشده فى الطبيعة والحب ، نماذج فنية رائعة تمثل التجربة الشعرية بكل ابعادها ومدلولها الفنى ، واقرأ معى تلك الأبيات التى يصور فيها حنينه الى وطنه واهله وحزنه الذى اضناه فى صورة حوار مشبع بالعواطف والمشاعر الفياضة :

سل حمام الأيك عنى   انه أدرى بحزنى
نحن فى الحب سواء   كلنا يبكى لغصن
غير أن الوجد منه   ليس مثل الوجد منى
أنا أبكى من غرامى   وهو فى الغصن يغنى
وهو بالدمع بخيل   ودموعى ملء عينى
لست فى الصبوة مثلى   فانصرف يا طير عنى (٢)

فانك واجد فى هذه الأبيات العاطفة الصادقة التى خرجت من قلب الشاعر لتحتل مكانتها القوية فى قلوب السامعين الى جانب الدقة فى التصوير والبلاغة فى التعبير ، ولهذا فاننا لا نعدو الحقيقة ، اذا قلنا : ليس هناك جانب من حياة البارودى الا مثلته أشعاره تمثيلا صادقا أمينا ، ولهذا كانت معظم قصائده تجارب شعرية عاشها الشاعر فأخرجها الى الحياة عملا فنيا رائعا يهز المشاعر ويثير الوجدان . ومن مناجاته الوجدانية لوطنه قوله :

واطول شوقى اليك يا وطن   وان عرتنى بحبك المحن
انت المنى ، والحديث إن اقبل الصبـ   ـح ، وهمى ان رنق الوسن (٣)
فكيف انساك بالمغيب ، ولى   فيك فؤاد بالود مرتهن
لست أبالى وقد سلمت على الد   هر اذا ما أصابنى الحزن (٤)

---

(١) الديوان ٣/١١٥ .

(٢) الديوان ٤/١٤٠ وما بعدها .

(٣) الوسن : أول النعاس : أى فتور الحواس ومقاربة النوم ، رنق النوم عينيه : أى خالطهما وخامرهما .

(٤) الديوان ٤/٦٨ وما بعدها .

فاذا بنا نردد هـذه الأبيـات فى اعجاب واكبار لهـذه النفس التى اخلصت لوطنها ودامت على الحب والوفاء له ولم تعبر فى هذه الابيات عن احاسيسها وحدها بل عن مشاعرنا فى صدق واحكام . وهكذا « استطاع البارودى بهذا الشعر ان يحول الاطار الأسلوبى القديم الى أداة تعبر عن ذات نفسه فى شبابه وفى رجولته ، ثم فى كهولته وشيخوخته . وذلك هو موضع التفوق البارز فى شـعر البارودى ، فقد ارتقى فى التعبير عن شعر الشخصية والعصر ارتقاء رفيعا ، واسـتطاع ان يجمع بين شرف العبارة وصدق الابانة عن كل سريرة من سرائره ، وكل لون من الوان طبعه ، فى غير سخف ولا استرخاء ولا تكلف ، وذلك هو عنوان الحياة فى تلك الشخصية وعنوان القوة الماضية فى تلك الشاعرية » (١) .

ثانيا ـ الشـعر السياسى : ـ

واذا ما تركنا الفخر وتصوير نفسه الى مشـكلات الوطن وقضاياه فاننا نجد البارودى كان أول شاعر خلق الشعر السياسي فى مصر . اذ نراه « يذم الحكام ويحرض الناس على طلب العدل فى الأحكام وذلك فى عهد اسماعيل باشا خديو مصر » (٢) فيقول :

فبادروا الأمر قبل الفوت،وانتزعوا ... شكالة الريث ، فالدنيامع العجل(٣)
وقلدوا أمركم شـهما أخا ثقـة ... يكون ردءا لكم فى الحـادث الجلل
وطالبوا بحقوق أصبحت غرضـا ... لـكل منتزع سـهما ، ومختتل
ولا تخـافوا نكالا فيـه منشؤكم ... فالحوت فى اليم لايخشي من البلل
لاتتركوا الجد أو يبدو اليقين لكم ... فالجد مفتاح باب المطلب العضـل
حتى تعود سـماء الأمن ضـاحية ... ويرفل العدل فى ضاف من الحلل(٤)

كما نراه يسجل الكثير من احداث وطنه الكبرى فى ابداع وروعة . استمع اليه يتنبأ بالثورة ويصـور ما شاع فى مصر من فساد ضـاق به الناس فيقول : ـ

تنكرت مصر بعد العرف واضطربت ... قواعـد الملك حتى ريـع طائره
فأهمل الأرض جرا الظلم حارثهـا ... واسترجع المال خوف العدم تاجره (٥)
واستحكم الهول حتى مابيبت فتى ... فى جوشـن الليل الا وهو سـاهره
ويلمـه مسـكنا ، لولا الدفين به ... من المآثـر ماكنـا نجـاوره

---

(١) محمود سامى البارودى شاعر النهضة ص ٤١٦ .
(٢) مقدمة القصيدة التى وردت فيها هذه الأبيات . ديوان البارودى ٣/٥ .
(٣) شكالة الريث : البطء المعوق .
(٤) ديوان البارودى ٣/٢٥ ـ ٣١ .
(٥) جرا : بسببه ومن اجله .

ارضي به غير مغبوط بنعمته وفي سواه المنى لولا عشائره
يا نفس لا تجزعي ، فالخير منتظر وصاحب الصبر لا تبلى مرائره
لعل بلجة نور يستضاء بها بعد الظلام الذى عمت دياجره (١)
انى ارى انفسا ضاقت بما حملت وسوف يشهر حد السيف شاهره
شهران أو بعض شهر ان هي احتدمت وفي الجديدين ما تفنى فواقره (٢)
فان اصبت فعن راى ملكت به علم الغيوب ، وراى المرء ناظره (٣)

ويوضح لنا البارودى الأسباب الحقيقية للثورة العرابية وكان احد ابطالها وفرسانها فى الأبيات الآتية :

فما انا ممن تقبل الضيم نفسه ويرضى بما يرضي به كل مائق (٤)
اذا المرء لم ينهض لما فيه مجده قضي وهو كل فى خدور العواتق
واى حياة لامرىء ان تنكرت له الحال لم يعقد سيور المناطق ؟
فما قذفات العز الا لماجد اذا هم جلى عزمه كل غاسق
يقول اناس ، انني ثرت خالعا وتلك هنات لم تكن من خلائقي
ولكنني ناديت بالعدل طالبا رضا الله ،واستنهضت أهل الحقائق
أمرت بمعروف وأنكرت منكرا وذلك حكم فى رقاب الخلائق
فان كان عصيانا قيامى ، فانني اردت بعصياني اطاعة خالقي
وهل دعوة الشورى على غضاضة وفيها لمن يبغى الهدى كل فارق ؟
بلى ، انها فرض من الله واجب على كل حى من مسوق وسائق
وكيف يكون المرء حرا مهذبا ويرضى بما يأتى به كل فاسق ؟
فان نافق الأقوام فى الدين غدرة فانى بحمد الله غير منافق (٥)

ونحو ذلك من النماذج الفنية الرائعة فى الشعر السياسي الذى خلع عليه من شخصيته الأدبية المتمردة على الظلم والطغيان مما دفع به الى مركز الصدارة بين أبناء شعبه . فهذه النفس المتوثبة الطموح تهاجم الحكام الجائرين وتطاردهم حتى بعد أن ظنوا أنهم اسكتوه بالنفى فيأتيهم صوته الهادر كالبحر مهاجما :ـ

أبى الدهر الا ان يسود وضيعه ويملك اعناق المطالب وغده
تداعت لدرك الثأر فينا ثعالة ونامت على طول الوتيرة اسده
فحتام نسرى فى دياجير محنة يضيق بها عن صحبة السيف غمده
اذا المرء لم يدفع يد الجور ان سطت عليه ، فلا يأسف اذا ضاع مجده
ومن ذل خوف الموت ، كانت حياته أضر عليه من حمام يؤده
واقتل داء رؤية العين ظالما يسيء ، ويتلى فى المحافل حمده(٦)

---

(١) البلجة : (بضم فسكون أو بفتح فسكون) : الضوء ، أو ضوء الصبح .
(٢) الفواقر . جمع فاقرة وهى الداهية .
(٣) الديوان ١١١/٢ ، ١١٢ .
(٤) مائق : احمق غبى .
(٥) الديوان : ٢١٧/٢ — ٢١٩ .
(٦) الديوان : ١٩٢/١ ، ١٩٣ .

فالبارودى بهذا الشعر السياسي انما يطلب الحرية لقومه ، وينادى بالعدل والمساواة لبنى جنسه ، ويبغى المجد والرفعة له ولقومه ، فاذا ما حيل بينه وبين ما يبتغى راح يهاجم اعداءه ويذم خصـومه منددا بهم ومظهرا لعيوبهم :

ان ملكا فيـه فـلان وزيـراً … لبـــاح للخائنين وَبِـــل
اهوج ، احمق ، شـتيم ، لئيم … اغتـم ، أبله ، زنيـم ، عتـل
صغرت راسه وافرط فى الطـول … شـواه ، وعنقه ، فهـو صـعل
ابرزت قـدرة الطبيعة منـه … شكل لؤم ، ان كان للؤم شـكل
هدف للعيـوب فى كل عضـو … منه سـهم للطاعنين ونصـل
نسـلته من استها أم سـوء … مالهـا غير طائف الليل بعـل
كن كما شئت يا فلان ، وما شا … ءت رجال ، فأنت للـؤم أهـل
ليس تغنى الألقاب عن كرم الأصـ … ـل ، فمجـد الفتى عفاف وعقـل (١)

وعلى الرغم من ان هذه الابيات فى الهجاء الشخصي فانها تصـوير دقيق لما كان عليه (عثمان رفقى) من صفات ذميمة وطباع وضيعة .

فالبارودى وهو المجاهد الذى تقـدم صـفوف الأحرار فى الثورة العرابية ونادى بالشورى ورد الحـريات ورفع راية العصـيان فى وجه الرجعية وطلائع الاستعمار ، وعبأ الشعور القومى بأنبل ما يراه وطنى نوطنه ، قد تحول بالشعر من الذاتية الفردية الى مشاعر الشعب الوطنية والسياسية والاجتماعية ، واخذ يصور حيـاة الشعب بجميع اطرافهـا السياسية والاجتماعيـة وآماله فى الحرية ، وطمـوحه الى التخلص من الظلم والفسادالذى ران على الامة العربية وجر عليها الكثير من المشاكل الكوارث . « وبذلك كان أول من فتح أمـام الشعراء المعاصرين أبـواب الشعر الاجتماعى والسـياسي والوطنى على مصـاريعها وقد مضـوا يقتحمونها من بعده محاولين أن يصبحوا ألسنة ناطقة لشـعوبهم العربية معبرين عن نفوسها وأهوائها وآلامها وآمالها » (٢) .

ثالثا ــ الوصـف والتصوير :

كان هذا اللون من الشعر يلفظ انفاسـه الأخيرة لدى شـعراء القرن التاسع عشر الذين ألهتهم المـدائح وشغلتهم الزخارف الشـكلية عن المضمون فنضب هذا الشعر الحى الذى ينبض بالشاعرية الحقة واضمحل

---

(١) الديون ٢٣٦/٣ ـ ٢٣٩ ويهاجم البارودى فى هـذه الأبيات (عثمان رفقى) وهو ضابط شركسى الاصل كان ناظرا للجهادية فى وزارة (مصـطفى رياض) سنة ١٨٨٠م وقد عرف بتعصبه للضباط الجراكسة فى الجيش المصرى .

(٢) البارودى رائد الشعر الحديث ص ١٨٦ .

اضمحلالا شديدا حتى لا نكاد نجد لشعراء القرن التاسع عشر ــ قبل البارودى ــ الا الأبيات المعدودة فى هذا الباب (١) فلما كان البارودى اندفع بشاعريته ، وحواسه المرهفة الى الطبيعة الساحرة من حوله . واحبها حتى ملكت عليه شغاف قلبه . فوصف كل ما وقع بصره عليه من ريف مصر ، ومناظره الطبيعية الخلابة . فتراه يصف القطن ، والناعورة، والسحب والطيور ، والرعد والبرق ، كما وصف الأشخاص وصورها كأمهر مصور ، ووصف المعارك وميادين القتال وادواته ووصف الآثار المصرية ونقوشها . فدل بهذه الموصوفات على انه شاعر الجمال أو العظمة فيما حوله من مناظر « لأن هذا الوصف لا تحفزه اليه رغبة فى صلة أو تقرب من أمير ، وانما هى اشباع لرغبة فنية تجيش فى صدره ، وتحاول شاعريته الافصاح عنها » (٢) بل ان رقة حسه وتدفق شعوره تجعلانه يجد فى الأمور اليسيرة التى قد لا تسترعى النظر العادى ما يحرك مشاعره ويثير وجدانه ، فيصورها تصويرا بديعا . وديوان البارودى حافل بالموصوفات العديدة والمتنوعة التى يعد بها « من أكثر شعراء العربية وصفا ، بل يعد فى الطليعة . وشعره الوصفى يفخر به الشعر العربى ، ويستطيع ان يباهى به خير ما عند الغرب من شعر وصفى » (٣) فقد « أفرد له قصائد بعينها ، ولم يأت به عرضا فى ثنايا القصائد ، بل كان يصف لمجرد الوصف ، ولأن شاعريته وحواسه المرهفة وتذوقه الحاد للجمال كانت تدفعه الى قول الشعر ، والى وصف مشاهداته لا كما هى فى الطبيعة ، ولكن يخرجها ملونة بشخصيته وشعوره وأفكاره » (٤) ويظهر مفاتنها للأجيال من بعده ، وقد كان مفتونا بها مأخوذا بسحرها وعلى الأخص بعد ان احتوته بسحرها فى جزيرة « سيلان » فأخذ يصف جبالها « وانهارها وامطارها الغزيرة وجداولها الجارية وضبابها الكثيف وخضرتها اليانعة وغير ذلك مما يحس القارىء معه بأثر التجربة الصادقة والملاحظة الواعية » (٥) . ومن قصائده فى وصف مظاهر الطبيعة قصيدته فى وصف أيام الربيع (١٧٦/٣) ، وقصيدته فى وصف البحر (١٨٣/٣) وقصيدته فى وصف أيام الخريف (٧٥/١) وغير ذلك مما حفل به ديوانه . ومن قوله يصف روضة « بصردينيا » (٦) فى جزيرة « سرنديب » وهى

---

(١) راجع تطور الشعر العربى الحديث فى مصر ص ٧٢ .

(٢) فى الأدب الحديث ١٩٥/١ .

(٣) المرجع نفسه ص ١٨٧ .

(٤) فى الأدب الحديث ١٨٧/١ وتردد فى التراث النقدى قبل مدرسة الجيل الجديد ص ٣٢ .

(٥) مجلة الهلال ص ٧٩ عدد مارس سنة ١٩٧٢ من مقال د . عبد القادر القط بعنوان « البارودى فارس السيف والقلم » .

(٦) وتسمى حديقة « النباتات الكبرى » وهى بجزيرة سرنديب التى تقع فى الجنوب الشرقى للهند وقد نفى اليها البارودى ، ومساحة هذه الروضة نحو ستمائة فدان وتعد من عجائب الدنيا وأعظم جناتها .

احدى جنان الدنيا :

ومسرح لســـوام العين ليس له — فى عالم الظن تقـدير ولا شبه (١)
باكرته ســحرة والشمس ناعسـة — فى خدرها ، وحمـــام الأيك منتبه
وللغمـــائم بين الأفـق منسحب — وللنســـائم نحـو الروض متجـه
والجـــو فى حلة دكناء مازجهـــا — خيط من الفجر يبدو ، ثم يشـتبه
فالنور منقبض ، والظل منبســط — والطير منشرح ، والجو مدله (٢)
مناظر لو رأى (بهزاد) صـورتها — لاعتاده من تمادى الحيرة البله (٣)
كانمـــا الدوح قصر ، والحمام به — سرب من الغيد بالالحان تبتده (٤)
طورا تغنى ، واحيانا تنـوح ، فما — ذاك الغناء ، وهذا النوح والوله (٥)

فالقارىء يقف امام هـذه اللوحة الفنية ليرى جمال التصـوير وسحر الفن الذى لا يؤديه الا فنان مبدع ، ومصـور ماهر . فقد نقل الينا أو قل نقلنا الى تلك الروضة فشاهدنا ما فيها ، وانتشينا بروعة ما حوت ـ فالنور منقبض ، والظل منبسـط ، والطير منشرح ، والجو مدله . فجمال التصوير يواكبه الأداء الموسيقى الأخاذ حتى كان التوافق الكامل بين المعانى الرقـراقة والحالة النفسـية الحالمة مما يثير النفس ويبعث فيها غاية البهجة والسعادة . فهو مصـور بارع ، دقيق فى كل ما يتناول من وصف ، رقيق المشاعر مرهف الحس . انظر اليه يصف طائرا وقد أيقظه من سـنته بحركته على غصـنه فراح يتابع تحركه فى دقـة : ـ

ونبـــأة اطلقت عينى من سـنة — كانت حبـالة طيف زارنى سـحرا
فقمت اسأل عينى رجع ما سمعت — اذنى ، فقالت : لعلى ابلـغ الخبرا
ثم اشرابت ، فألفت طائرا حـذرا — على قضـيب يدير السمع والبصرا
مســتوفزا يتنزى فوق ايكتـــه — تنزى القلب طال العهـد فادكـرا
لا تســتقر له ســاق على قـدم — فكلما هـــدأت انفاســـه نفـــرا
يهفو به الغصـــن أحيانا ، ويرفعه — دحو الصوالج فى الديمومة الأكرا
ما باله وهـــو فى أمن وعافيــــة — لا يبعث الطرف الا خائفا حـذرا ؟
اذا عـــلا بات فى خضراء ناعمـــة — وان هوى ورد الغدران ، أو نقرا (٦)

مما يعتبر جديدا فى الشعر العربى ، حيث نراه فى محاولة بارعة

---

(١) المراد بسوام العين بهجتها وقرتها .
(٢) مدله : متحير متردد .
(٣) ((بهزاد)) كمال الدين بهزاد (١٤٤٠ ـ ١٥٢٢) من اعلام التصوير الاسـلامى واشهر مصورى الفرس وفنانيهم وخطاطيهم .
(٤) تبتده : تستقبل الزائرين لهذه الروضة .
(٥) الديوان ١٧١/٤ ـ ١٧٤ .
(٦) الديوان ٨٨/٢ ، ٨٩ .

للتعرف على دخيلة نفس الطائر ودوافع الخوف عنده وما يجعله مضطربا يتنقل فى توجس وحذر رغم ما يوحى به ظاهر الأمر من هدوء هذا الطائر واستقراره النفسي .

فاذا قرانا قوله مصورا حاله وما آل اليه امره فى منفاه :

أبيت منفـردا فى راس شاهقـــة ... مثل القطامى فوق المربأ العالى (١)
اذا تلفت لم أبصر سـوى صــور ... فى الذهن ، يرســـمها نقاش آمالى
تهفــو بى الريح أحيانا ويلحفنى ... برد الظـلال ببرد منـه أسمال
فلو ترانى وبردى بالنـــدى لثق ... لخلتنى فـرخ طـير بين ادغال
غال الردى أبويه ، فهو منقطــع ... فى جوف غيناء ، لا راع ولا والى (٢)
ازيغب الرأس ، لم يبد الشكير به ... ولم يصن نفسه من كيد مغتال (٣)
كأنه كـــرة ملســـاء من ادم ... خفية الدرز ، قد علت بجريال (٤)
يظل فى نصــب حـران ، مرتقبا ... نقع الصدى بين اسحار وأصـال
يكاد صوت البزاة القمــر يقذفه ... من وكره بين هابى الترب جوال (٥)
لا يســـتطيع انطـلاقا من غيابته ... كأنما هو معقـول بعقـــال (٦)
فذاك مثلى ، ولم اظلم ، وربتمـا ... فضلته بجوى حزن ، واعـوال
شوق ، ونأى ، وتبريح ، ومعتبة ... يا للحمية من غدرى واهمالى (٧)

تجسمت أمامنا صـورة الحـزن والوحدة والمتاعب النفسية التى احاطت بالشاعر أثناء اقامته فى منفاه حتى جعلته كفرخ طير لا حول له ولا قوة ، وهو فريد وحيد فى غابة مخيفة موحشـة ، وقد فقد الأهـل والمساعد ، فالتف حول نفسه وتجمع واخفى رأسه فى اطواء جسـمه المغطى بالزغب من شدة الضـعف والخـوف والعطش والجوع ، فكان كالكرة الملســاء التى تتقاذفها الريح وتلقى بها كما تشاء . بل ربما فاق

---

(١) القطامى : الصقر القوى البصر ، المربأ : المكان العالى .

(٢) فى جوف غيناء : فى جوف ارض .

(٣) الشكير : صغار الريش النابتة بين كباره وكذلك صغار الشعر .

(٤) الأدم : الجلد المدبوغ ، الدرز : موضع الخياطة ، علت : سقيت مرة بعد اخرى ، الجريال : صبغ أحمر ، او خمرى اللون ، أو عصارة العصفر .

(٥) البزاة : جمع البازى ، وهو طير من الجوارح أو ضرب من الصقور يصاد به ، والقمر : جمع الاقمر : صفة من القمرة وهى لون بين البياض والخضرة . هابى الترب : ما ثار وانتشر وارتفع من التراب فى الجـو . ويراد « بهابى الترب جوال » : الوهاد والاودية والاراضى المنخفضة التى يرق ترابها ، ويثور غبارها .

(٦) الغيابة : هنا الوكر ، معقول : مربوط ، عقال : داء يصيب الدواب فى ارجلها والمراد هنا : ما يقيد هذا الفرخ ويمنعه من المشى .

(٧) الابيات من لاميته التى بلغت خمسين بيتا نظمها فى التشوق الى اهله ووطنه وهى مذكورة بديوانه ٣/١٠٤ – ١١٠ .

حاله حال هذا الفرخ ـ بالجوى وشدة الوجد وتبريح الشوق والاجهاش بالبكاء .

انها ريشـة الفنان المبدع ، ومقـدرته الفنية العاليـة ، وخياله المحلق ، واحساسـه المرهف . كل ذلك مكنه من ان يحلـق فى مجـال الوصف والتصوير مما يجعله ينفذ الى صميم الوجدان ويخلب الالباب. لقد كان البارودى باوصافه المتعددة وملاحظاته الدقيقة المقرونة بحسه ومشاعره فى الطليعة من شعراء العربية بالاضافة الى أنه يعتبر رائدا فى وصف الآثار المصرية . حيث كان أول شاعر يوجه الأنظار الى هذه الآثار ويبرز عظمتها . فقد اتجه الى قدماء المصريين وآثارهم فهتف «بأمجادهم واشاد بعلومهم على الدنيا ، وغنى للأهرام وابى الهول ولآثارهم الخالدة ، وجعلهم منـاط الفخر الذى لا فخر بعـده للمصريين ، ودعا قـومه أن يسيروا على نهجهم فى العلم والمعرفة حتى يصلوا مجدهم بأمجاد جدودهم الفراعين (١) وفتح بذلك المجال لشوقى من بعـده ، ووجه الأنظـار الى آثار مصر القديمة » وبرهن بذلك على أنه شاعر يرى الجمال أو العظمة فيما حـوله من مناظر ، وان شـاعريته حساسـه مرهفة لأن مثل هذا الوصف لا تحفزه اليه رغبة فى صلة أو تقرب من أمير ، وانما هواشباع لرغبة فنية تجيش فى صدره ، وتحاول شاعريته الافصاح عنها» (٢) . يقول فى وصف هرمى مصر : ـ

سل الجيزة الفيحاء عن هرمى مصر ... لعلك تدرى غيب مالم تكن تـدرى
بناءان ردا صـولة الدهر عنهما ... ومن عجب أن يغلبا صـولة الدهر
أقاما على رغم الخطـوب ليشـهدا ... لبانيهمـا بين البرية بالفخـر
فكم أمم فى الدهر بادت ، واعصـر ... خلت ، وهما أعجوبة العين والفكر
تلـوح لآثار العقـول عليهمـا ... اساطير لا تنفك تتلى الى الحشـر
رموز لو استـطلعت مكنون سرها ... لأبصرت مجموع الخلائق فى سطر
فما من بنـاء كان ، أو هـو كائن ... يدانيهما عند التأمـل والخبـر
يقصر حسنا عنهمـا (صرح بابل) ... ويعترف (الايوان) بالعجز والبهر
فلو أن (هاروت) انتحى مرصديهما ... لألقى مقاليد الكهانة والسـحر
كأنهمـا ثـديان فاضـا بـدرة ... من النيل تروى غلة الارض اذ تجـرى (٣)

مما نتمثل فيه عظمة مصر وشموخها على مر العصور والأزمان .

لهذا كله نستطيع أن نؤكد ما سـبق أن قررناه من أن البارودى

---

(١) محمود سامى البارودى شاعر النهضة ص ١٤ .
(٢) فى الأدب الحديث جـ ١ ص ١٩٥ .
(٣) الديوان ٣٦/٢ ، ٣٧ .

كان باعثا للشـعر العربى ومجددا له بعد ان تسربت اليه عوامل الفناء قرونا متعاقبة . ولذلك يقول العقاد : « ان الفضل الذى له على عصره أكبر بكثير من الفضل الذى لعصره عليه . فما جاء به من عند نفسه كثير لا يقاس اليه ما يجىء من قدرة معاصريه » (١) .

فكان البارودى بطريقته الجديدة ــ التى أطلقت الشعر من عقال البديع والزخرفة اللفظية ، ونفضت عنه غبار الاسفاف وربطت الشعر بالشعور ، والحـرص على المعانى الجليلة والشريفة ــ زعيم المدرسـة الكلاسيكية فى الشعر الحديث والتى ظلت تسيطر على الذوق والعواطف فى الشرق العربى منذ ان ظهـر البارودى وحتى بعد ظهـور الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربى المعاصر ومن أعلامها : اسـماعيل صـبرى ، وشوقى ، وحافظ ، وخليل مطران (٢) ومعروف الرصافى ، وخليل مردم وشفيق جبرى ، وشكيب ارسلان ، وبشارة الخورى ، وعلى الجارم ، وعزيز أباظة ، ومحمود حسن اسماعيل ، وعلى محمود طه ، ومحمود غنيم ، ومحمـد الأسـمر ، واحمد رامى ، واحمد محرم ممن اهتـدوا بطريقة البارودى ، واضافوا اليها من ملكاتهم الأدبية ، وما تغذوا به من ثقافات أخرى تهيأت لهم ، مما أتاح لهم الظهور فى صورة جديدة وطابع مستقل أصيل يوائم بين الأسلوب العربى وثقافة العصر وروحه . ولاشك أنهم تفاوتوا فيما بينهم بحسـب امكاناتهم وملكاتهم ، بل كان منهم من قصرت همته ، ولم يبلغ ما بلغه البارودى من قوة الطبع ودقة الاحساس ومنهم من فاق استاذه وحلق فى آفاق بعيدة لما عنـوا به من التجـديد والابتكار . وهؤلاء المجددون هم موضوع حديثنا فى الفصل التالى :

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم ... ص ١٤٨ .

(٢) راجع الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الأولى ص ٣١ .

الفصل الثانى

تجديد شوقى وحافظ فى القصيدة العربية

على طريق البارودى :

انتهينا فى الفصل السابق الى أن البارودى كان باعثا للشعر العربى محييا لدولته . فقد أعاد للشعر الجزالة والرصانة ومتانة التراكيب ، واسترد له قيثارته الآسرة بأنغامها الأخاذة وتوقيعاتها الساحرة . مما كان به رائدا محلقا فى مجال الشعر العربى ، وزعيم مدرسة البعث والتجديد او « الكلاسيكية » التى أرسى قواعدها . وكان لكتاب الوسيلة الادبية للشيخ حسين المرصفى (— ١٨٩٠م) (١) الفضل الأكبر فى ذيوع هذا الاتجاه والتمكين له فى الحقل الأدبى . حيث تخير طائفة من قصائد البارودى وقام بدراستها ، ونقدها ، وبيان ما اختص به البارودى من مميزات جعلته يتفوق على سابقيه . « وبذلك هيأ أذهان الشعراء واعدها لطريقة البارودى الجديدة التى لم تكن نقضا للقصيدة العباسية القديمة ، وانما كانت نهضة واحياء ورجوعا بالشعر الى صياغته الطبيعية الحرة التى تستمد جمالها من جزالة الأسلوب ورصانته ، واعجب بذلك الشباب الناشىء من الشعراء وعلى رأسهم شوقى (٢)

---

(١) الشيخ حسين المرصفى . ولد بقرية « مرصفا » بمركز بنها بمحافظة القليوبية ، كان ضريرا وصاحب ذكاء حاد تعلم فى الأزهر ، واوصله ذكاؤه الى العمل بالتدريس فى الأزهر سنة ١٨٧١م .

(٢) احمد على شوقى . اختلف الباحثون فى تاريخ ميلاده فمنهم من ذكر أنه سنة ١٨٦٨ ، وبعضهم ذكر انه سنة ١٨٦٩ وآخرون ذكروا انه سنة ١٨٧١ . وطبقا للتاريخ الثابت فى شهادة الليسانس التى نالها من كلية الحقوق بباريس والمحفوظة لدى ابنه حسين شوقى فان تاريخ ميلاده هو ١٦ من أكتوبر سنة ١٨٧٠ وأبوه « على شوقى » ورث عن أبيه « احمد شوقى » الكردى الأصل ثروة طائلة بددها . فارادت جدته لامه «تمراز» اليونانية الأصل والوصيفة فى قصر الخديو ان تخفف اعباء هذا الرجل فقامت بتربية ابنه احمد شوقى واولت رعايته ومنذ ذلك الحين اتصل شوقى بالقصر . دخل الكتاب ثم الخديوية ثم مدرسة الحقوق وتخرج من قسم الترجمة سنة ١٨٨٧ . ثم ارسل فى بعثة الى فرنسا ليدرس الحقوق واثناء هذه الدراسة طاف بكثير من نواحى فرنسا ، وزار انجلترا ثم عاد الى مصر فعين رئيسا القسم الافرنجى بالقصر وكان شاعر الخديو ومن افراد حاشيته . وظل على ولائه للقصر حتى اعلنت الحرب العالمية سنة ١٩١٤ وخلع الانجليز الخديو عباس حلمى اثناء وجوده فى تركيا ونفوا شوقيا الى اسبانية حيث

وحافظ ، وامتد ذلك الى من هاجروا الى مصر من السوريين واللبنانيين، بل امتد الى اخوانهم فى الشام » (١) واخذ هذا الاتجاه يقوى ويشتد على يد الجيل الذى خلف البارودى حتى « سيطر سيطرة توشك ان تكون تامة ، واصبح الاتجاه الذى يملأ الحياة الادبية هو هذا الاتجاه .. الذى راد طريقه البارودى . واصبح جيل الشعراء فى هذه الفترة يسيرون فى اتجاهه ويترسمون خطاه » (٢) فاسماعيل صبرى (١٨٥٤ — ١٩٢٣) واحمد شوقى وحافظ ابراهيم ، ومحمد عبد المطلب (— ١٩٣١) وخليل مطران ، ومعروف الرصافى (١٨٧٥ — ١٩٤٥) وجميل صدقى الزهاوى (١٨٦٣ — ١٩٣٦) ، وحفنى ناصف (— ١٩١٩) وعلى الجارم (١٨٨١ — ١٩٤٩) ومصطفى صادق الرافعى (١٨٨٠ — ١٩٣٧) . « قد صاغوا شعرهم على طريقة البارودى وساروا فى فنهم على دربه ، فقضوا قضاء شبه تام على الطريقة التقليدية الجامدة (٣) التى كانت ماتزال تطل براسها على يد بعض الشعراء من بقايا اغلال العصر العثمانى . الا أن تلاميذ البارودى لم يكونوا على مستوى واحد من الثقافة والفكر والوعى القومى والالمام بمتطلبات العصر ، ومعرفة مفهوم المحافظة ، كما ان منهم من امتاح ثقافته من التراث العربى والاسلامى ، وتمسك بأهدابه ، لا يبغى عنه حولا — كحفنى ناصف ، ومحمد عبد المطلب ، وعلى الجارم ، ومصطفى صادق الرافعى وغيرهم ممن ساروا على نهج القصيدة العربية فى بنائها واغراضها ومعانيها . « وهؤلاء الشعراء ليس لهم فى الأغلب الأعم فى شعرهم من عمل سوى نقل الأشكال والقوالب وحكاية المعانى والالفاظ . كما نرى من الصنعة البارعة والتوفيقات فى نكات حفنى ناصف وملحه وتلميحاته ، ولا نرى شيئا من خوالج النفس والنزعات النفسية تجاه آيات الكون والطبيعةوالنفس الانسانية ، وكما نرى الفحولة البدوية لدى عبد المطلب واضحة كل

استقر فى « برشلونة » وعاد الى مصر فى اواخر سنة ١٩١٩ فانضم الى ابناء الشعب فى ثورتهم ضد الظلم والفساد واصبح شاعرا وطنيا يحس بآلام الشعب ويشاركه آماله . وفى سنة ١٩٢٧ بويع بامارة الشعر . وتوفى فى أكتوبر ١٩٣٢ . ومن آثاره : الشوقيات فى اربعة أجزاء ومسرحيات شعرية منها كليوباترة ، مجنون ليلى ، قمبيز ، الست هدى ، كما أن له مطولةمشهورة باسم « دول العرب وعظماء الاسلام » ومؤلفات ورواية نثرية منها : « اسواق الذهب » ، و « أميرة الأندلس » . راجع فى تاريخه « شوقى » لانطون الجميل ، ابى شوقى لحسين شوقى ، احمد شوقى للدكتور ماهر حسن (أعلام العرب ٨٧) ، حافظ وشوقى للدكتور طه حسين ، شوقى شاعر العصر الحديث للدكتور شوقى ضيف ، شعراء الوطنية فى مصر .

(١) الأدب المصرى المعاصر فى مصر ص ٤٦ .

(٢) تطور الأدب الحديث فى مصر ص ١٠٩ ، ١١٠ .

(٣) السابق ص ١١١ .

الوضوح فى شعره . وهذه الفحولة دعته الى ابتغاء القدوة بين الشعراء الجاهليين والمخضرمين ومن اخذ بأسلوبهم فى الجد والجزالة » (١) فهم حافظوا على مذهب البارودى فى تخليصه القصيدة العربية من اشكالها البالية وقيودها التى ذهبت برونقها ، كما حافظوا بعد ذلك على القالب الشعرى القديم، ونحوا فى قصائدهم منحى الشعراء المتقدمين — فحرصوا على الديباجة العربية الصافية من حيث متانة التراكيب وقوة الالفاظ وجزالتها ومطاوعة اللغة للمعانى ، ونقاء لغتهم وسلامتها من كل غث أو هذيان ، ولكنهم لم يضيفوا شيئا على ما اتى به البارودى ، ووقفوا عند الحدود التى اصطنعها ، بل كانوا أكثر منه محافظة وتقليدا للقديم ولذلك فهؤلاء الشعراء وامثالهم ممن وقفوا على باب البارودى ليسوا موضع هذه الدراسة التى تتوخى الكشف عن الجديد فى القصيدة العربية .

وطائفة أخرى أضافت الى ثقافتها العربية ثقافة اخرى أو أكثر . كأحمد شوقى وخليل مطران . أو كان عندهم المقدرة على معايشة العصر والتفاعل مع أحداثه والتعبير عما يجيش فى ضمير هذا المجتمع كحافظ ابراهيم (٢) . فهؤلاء الشعراء الثلاثة وان ساروا فى الاتجاه السابق فقد انطلقوا الى آفاق جديدة حيث تغنوا بعواطف الأمة وآمالها وآلامها . كما جددوا فى الشكل والديباجة والمضمون ، والتصوير الموسيقى ، والاجناس الأدبية . وهذا كله فى اطار من الحفاظ على النظام العام

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ٢٨ ، ٤٧ وراجع ص ١٣ من شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث .

(٢) محمد حافظ ابراهيم . ولد فى « ذهبية » بديروط من اب مصرى وام تركية وتوفى والده وهو فى الرابعة من عمره فكفله خاله وعاش فى كنفه عيشة متوسطة بالقاهرة ، تلقى تعليمه الابتدائى وجزءا من الثانوى ولكنه لم يتمه . وانتقل مع خاله الى طنطا وانقطع عن التعليم واتجهت نفسه الى الشعر والأدب . وحدثت بينه وبين خاله جفوة فعمل بالمحاماة التى لم تكن تشترط شهادات لمزاولة هذه المهنة ولكنه سرعان ماتركها والتحق بالمدرسة الحربية وتخرج فيها سنة ١٨٩١ وهو فى حوالى العشرين من عمره وعين بوزارة الحربية ثم رافق الحملة التى توجهت الى السودان بقيادة اللورد « كتشنر » وهناك اتهم بالاشتراك فى ثورة قام بها بعض رجال الجيش وحوكم واحيل الى الاستيداع سنة ١٩٠٠ . ثم طلب احالته الى المعاش سنة ١٩٠٣ فظل فارغا بلا عمل حتى عينه احمد حشمت وزير المعارف رئيسا للقسم الأدبى بدار الكتب سنة ١٩١١م وظل بها الى فبراير ١٩٣٢ اذ أحيل الى المعاش لبلوغه السن القانونية . ثم توفى فى ٢١ من يوليو ١٩٣٢ وله ديوان شعر من جزاين ، وليالى سطيح ، وترجم البؤساء لفيكتور هوجو فى جزاين ، واشترك مع خليل مطران فى ترجمة كتاب « الموجز فى الاقتصاد » . اقرا عنه : شعراء الوطنية فى مصر للاستاذ عبد الرحمن الرافعى ، حافظ ماله وماعليه للدكتور كامل جمعه ، حافظ ابراهيم شاعر النيل للدكتور عبد الحميد سند الجندى ، الادب المصرى المعاصر للدكتور شوقى ضيف ، شوقى وحافظ للاستاذ طاهر الطناحى .

للقصيدة العربية من سلامة الأسلوب ، وجمال الصياغة ، وجزالة الالفاظ ومتانة التراكيب . فكانوا بهذا الاتجاه على الرغم من تباين اتجاه كل منهم فى منهجه وتجديده — أصحاب « اتجاه جديد يمكن ان نطلق عليه » المدرسة الكلاسيكية الجديدة « لأنهم يتفقون فى اتجاهاتهم مع ما كان يطالب به الشاعر الفرنسى (أندريه شينيه ١٧٦٢ — ١٧٩٤م) ، ويخاطب به عشاق الشعر الكلاسيكى الاغريقى القديم ليوجههم نحو الكلاسيكية الجديدة فيقول لهم : « لنصنع افكارا جديدة فى ثوب قديم » . وينظم قصائده « فيتخذ لكل منها موضوعا يصب فيه أفكاره واحاسيسه الحضارية ، فى اسلوب سهل جميل خال من كل تعقيد » (١) وزعماء هذا الاتجاه فى الأدب العربى قد وسعوا تلك الخطوات التى خطاها البارودى واضافوا اليها من تجديدهم فى الأساليب والموضوعات والتصوير الموسيقى ما يعتبر فتحا جديدا فى الشعر العربى أشاع يقظة شعرية أخرى بعد البارودى فى الحقل الأدبى مما سيطروا به على القلوب سيطرة كاملة ، وانضوى تحت لوائهم اغلب الشعراء والأدباء فى الأمة العربية ومازال هذا الاتجاه حتى الآن يحظى بالتقدير والاعجاب من انصاره ومريديه واتباعه وعشاقه . ولهذا سنتعرف فى هذه الدراسة على تجديد شوقى وحافظ أولا ، ثم نفرد لمطران فصلا نعرض فيه لتجديده الذى يعتبر أكثر نزوعا الى التأثر بالأدب الغربى .

وقبل أن نعرض لتجديد شوقى وحافظ . هناك امران يأخذان واجهة هذا الحديث لأنهما بمثابة مدخل ضرورى للتعرف على الجوانب الجديدة فى شعر شوقى وحافظ . أولهما : الأحداث السياسية والاجتماعية والثقافية التى عاصرها الشاعران ، والثانى : الحركة الادبية فى القرن العشرين وموقفهما من هذه الحركة .

أولا — المؤثرات العامة :

دخلت مصر — بعد فشل الثورة العرابية — تحت سيطرة الاحتلال الانجليزى واخذت تناضل وتكافح من أجل التحرر القومى والاصلاح الاجتماعى ، وتتابعت الاحداث سريعا فيصدر مصطفى كامل (١٨٧٤ — ١٩٠٨) صحيفة اللواء سنة ١٨٩٩ م التى كانت منبرا لتأجيج الحركة القومية والهاب عواطف المصريين ضد الانجليز . ونمضي فى القرن العشرين فاذا الاحتلال الانجليزى جاثم على صدورنا » وحادثة دنشواى (سنة ١٩٠٦) تشعل الوعى القومى وتزيده ثورة على أعدائه ، ثم تفتح الجامعة الاهلية أبوابها سنة ١٩٠٨ ، وتفتقد الامة العربية زعيمها الوطنى

---

(١) دراسات فى الأدب المعاصر ص ٤٢ .

مصطفى كامل سنة ١٩٠٨ ، بعد ان اصيبت فى زعيمها الروحى محمد عبده (سنة ١٩٠٥) . فيتخذ الانجليز حادث وفاة مصطفى كامل ذريعة للقضـــاء على ما بقى للمصريين من حرية واستقلال . فأعلنوا قـانون التجمهر سنة ١٩١٤ ، ثم اعقبه اعلان الاحكام العرفية وتلاهمـا اعلان الحماية فى نفس العـــام ، وابتلى العالم العربى بالاحتـــلال الفرنسى والانجليزى ، وتعلن معاهدة « سايكس بيكو » الشهيرة سـنة ١٩١٦ ، ويصدر وعد بلفور المشئوم فى نوفمبر عـام ١٩١٧ ، وتنشب الثورات المتعددة فى انحاء الارض العربية فقامت ثورة ١٩١٩ واستشهد كثير من الشباب فى ميدان التضحية وكثرت الاعتقالات ، واستبدت السلطة الغاشمة ، ثم ما كان من امر الوفد المصرى الذى ذهب لمفاوضة الانجليز وانقسامه على نفسه وما نتج من نفى سعد زغلول وصحبه ، واعـلان تصريح ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢ ، ثم صدور الدستور المصرى سـنة ١٩٢٣ ، وتفتت وحدة الامة وتصدعها بقيام كثير من الاحزاب وتناحرها فيما بينها (١) . ويثور الشعب السورى ضد الفرنسيين ، وتحـــدث مذبحة دمشق البغيضة . وتلتقى هذه العوامل والعناصر فى حياتنا ، وينشأ شوقى وحافظ بين اوارها وعلى مقربة منها ، وان كان لكل منهما نظرته الخاصة الى ما يحـــدث من حوله فى مجتمعـه او فى المجتمع الدولى . ونتيجة لذلك اختلفت اتجاهاتهما الفنية ، واتجه كل منهمـا بشعره الوجهة التى رآها ـــ فى نظره على الاقل ـــ تعبر عن احاسيسه ومشاعره . ولكنهما رغم هذا الاختلاف قد ســارا بالشـــعر العـــربى خطوات موفقة فى سبيل النهضة الادبية ، فكانا أعظم شعراء مدرسة الاحياء والبعث بعد البارودى . « فكلا الشاعرين قد رفع لمصر مجـدا بعيدا فى السماء ، وكلا الشاعرين قد غذى قلب الشرق العربى نصف قرن او ما يقرب من نصف قرن بأحسن الغذاء ، وكلا الشاعرين قـــد احيا الشعر العربى ورد اليه نشاطه ونضرته ورواءه ، وكلا الشاعرين قد مهد احسن تمهيد للنهضة الشعرية المقبلة (٢) وقد احتـل شوقى منزلة الرائد والموجه لهذه النهضة الشعرية كما سنوضح فيما بعد .

ثانيا ـــ الحياة الأدبية فى نهاية القرن الماضى وبداية القرن العشرين :

اتسعت دائرة النهضة الحديثة وظهرت مذاهب جديدة فى الفن والادب . وما نكاد نصل الى اواخر القرن الماضى حتى يبدأ الجدل حول موضوعات الشعر، وهل ينبغى أن يصور الحياة المعاصرة، ويتابع حركتها أو يظل على تقليده الموروث ؟ وتتخذ دعوات التجديد صورا كثيرة ومظاهر

(١) راجع فى الادب الحديث ٧٩/٢ وما بعدها .
(٢) حافظ وشوقى ص ١٩١ .

متعددة ، حتى نجد شعراء مدرسة الاحياء انفسهم يحسون ان الدور التاريخى لمدرستهم قد انتهى ، ويجب عليهم ان يتطلعوا الى الفنون والمذاهب الحديثة التى بدأت تصل اليهم من الغرب . ولعل دعوة المقتطف الصادر عام ١٨٩٢ م الى ترجمة الشعر الغربى أول دعوة الى الأخذ عن الغربيين والسير على طريقتهم . يقول المقتطف « أما المحدثون فقد اتبع أكثرهم خطة واحدة فى الغزل والمدح والرثاء ، فيبتدىء الشاعر وصف غادة فيشبه شعرها بالليل ، وجبينها بالصبح وحاجبها بالسيف وعينها بالنرجس ، وجبينها بالورد ، وثغرها باللؤلؤ ، وريقها بالعسل ، وقوامها بالبان ، وينتقل الى المدح فيدعى انه أسد فى الشجاعة ، وحاتم فى الكرم ، وبحر فى الجود ، وانه جمع علوم الورى فى صدره ، ثم يدعو له بطول البقاء . هذا وقد استشارنا بعض النابغين من شعراء عصرنا فى طريقة لفك الشعر العربى من ربقة القيود التى يتقيد بها ، فأشرنا عليهم بترجمة أشعار « هوميروس » و « ملتون » وغيرهما من فحول الشعراء فعملوا بمشورتنا ، فاذا أتيح لهم أن ينظموا هذه الاشعار ولا يضيعوا شيئا من بلاغتها ، رأى فيها أدباؤنا ما يغير رأيهم فى الشعر والشعراء ، فيغادرون الطريقة التى اتبعوها حتى الآن (١) . واذا كانت الدعوة السابقة تتجه الى ترجمة الشعر الغربى للاطلاع عليه والتعرف من خلاله على طرائقه والسير على منوالها . فاننا نجد دعوة من نوع آخر . ففى العام الأول من هذا القرن تأخذ الدعوة الى التجديد طريقها على أيدى النقاد فيطالبون بالصدق الفنى والصدق فى المشاعر والأحاسيس ، والابتعاد عن الوصف الذى لا يرتبط بعاطفة أو حس « فالشعر يتغير بتغير البلدان واختلاف طابع الأمم ، ويرافقها فى أحوالها المتباينة ، فهو طورا فى مقام واصف أبهة الملك ، وعزة البلاد ، وتارة فى مقام المفاخر بما خلفه الآباء والاجداد ، وآونة يمثل عظمة الطبيعة وجمالها ، وحينا يعكس فى عين المرء أو الشعب صوره وأخلاقه وآراءه » (٢) . كما تتجه الدعوة الى التجديد فى المحتوى بعد أن أصبح شعرنا صورة مكرورة من المديح والغزل والرثاء . « فالشعر عندنا عود ليس فيه الا وتر واحد يضرب عليه الكل فيختلف الصوت تبعا لقوة الضربة وحركة الانامل ، والغريب ان أكثر شعرائنا وكتابنا لا يريدون تغيير القديم ، بل ولا يقبلون الجديدة ، فان سمع الواحد منهم بيتا جديدا أو معنى جديدا قال : هذه تصورات افرنجية ، كأن الفكر العربى قاصر على الاختراع وليست له قدرة الابداع » (٣) . ويطالعنا نجيب شاهين بدعوته التجديدية تحت

---

(١) المقتطف ص ١٥٠ سنة ١٨٩٢م .

(٢) المقتطف سنة ١٩٠٠ ص ٩٢٣ من مقال للدكتور نقولا فياض بعنوان : « بلاغة العرب والافرنج » .

(٣) السابق والصفحة .

عنوان « الشعراء المحافظون والشعراء العصريون » والتى نشرت عام ١٩٠٣ (١) . ودعا فيها الشعراء الى ان يكونوا عصريين وأن يدرسوا الشعر الاجنبى وينبذوا القديم واغراضه من مدح وهجاء كاذب واسماء قديمة ، « ... فما لشعرائنا يطيلون الوقوف على الأطلال ، وما لهم وذكر العقيق والابلق ودار مية ، ووادى الغضا ، وهم لا يعرفون الا اسماءها . فما احرى الشاعر المصرى ان يتناسى « وجرة » وماءها ويتغزل بالنيل اذا شاء ... » (٢) . ويترجم سليمان البستانى الياذة هوميروس ويتناول فى مقدمته التى تقع فى مائتى صفحة الترجمة الشعرية ، وعلاقة الاوزان والقوافى بالمعانى . ويقول الهلال فى هذه المقدمة : « ان الالياذة العربية بما فيها من الابحاث الشعرية المبتكرة جديرة ان تكون بدء نهضة فى الشعر العربى ، فتتجه عناية شعرائنا الى نظم الشعر القصصي أو الوصفى ، بعد ان تبين من نظم الالياذة أن اللغة العربية متسعة لذلك ، والنهضة العمومية تستلزم هذا الاصلاح ، وان تصرف القرائح فى الشعر الموسيقى عن الأساليب القديمة كالاستهلال بالتشبيب أو ذكر الخمر أو الزهر أو التخلص الى المدح أو غيره فيسير الناس على ما يقتضيه نور العلم فى تحدى العقول ، والاقتراب من الحقيقة بقدر الامكان » (٣) وتتجه الدعوة الى مهاجمة المحتفين بالصور والأخيلة التى تحيل القصيدة الى ثوب مزخرف تختفى خلف زخارفه قيمته وجوهره . يقول روحى الخالدى : « ففكتور هوجو وأهل طريقته لا يرون شيئا من الحس فى هذه التشابيه والاستعارات المدرسية ، ولا يستعذبون معنى من تلك المعانى التى ليست بطبيعية ، بل يجدونها من المعانى السخيفة خرج بها اصحابها على الذوق .. ثم جاءوا يقولون : نالت على يدها ما لم تنله يدى » (٤) ، ويسهم نقولا رزق فى الحملة على القديم فينشر قصيدته « الشعر والشعراء » فى مجلة المقتطف عام ١٩٠٦ (٥) مطالبا الشعراء بالابتعاد عن المديح لأنه استجداء ينال من كرامة الانسان وعزة نفسه :

ليت شعرى متى أرى شعرا ء الشرق يوما بفضلهم اغنياء
ورثوا من تقدموهم فنالوا شر ارث مذلة وشقاء

---

(١) مجلة المقتطف عدد يناير ١٩٠٣ ص ٢٤ وما بعدها .

(٢) المرجع نفسه والصفحة .

(٣) الهلال يونيو سنة ١٩٠٤ ص ٥٧٥ وراجع احمد شوقى ص ٥٦ (اعلام العرب ص ٧٨) .

(٤) الهلال يونيو سنة ١٩٠٤ ص ٥٦٨ وراجع ايضا احمد شوقى ص ٥٨ (اعلام العرب ٧٨) .

(٥) عدد ابريل ص ٣٢٤ وما بعدها .

ليس كالمـــال للقـــرائح ســـم ومـــديح تمـــده اســـتجداء
بين هجـــو كالسب او هـــو ادنى فيهـــم حين يســـأل الكبـــراء
عـــودوا الـــذل فالكبير كبـــير حين يلهـــو بيعـــا بهـــا وشراء
انما الشـــعر للنفـــوس غـــذاء افســـدوه فصـــيروه هبـــاء
يتبع الشـــعر اهلـــه فامتهانا وابتـــذالا او عـــزة وابـــاء
أيها الشـــاعر اتق الله واذكـــر ان للشـــعر حكمـــة عليـــاء

الى ان يقول :

لا تصـــف اى حالة قبـــل ان تد رس منهـــا الافعال والاســـماء
لا تقلـــد فيـــه ولا تتكلف فى المعـــانى مشـــقة وعنـــاء
قل ســـلام على القـــديم ودعه فكفـــانا نقلـــد القـــدماء
وتعلـــم اذا رايت دعيـــــا كيف تعمى عن ان ترى ادعيـــاء

وتحمل هذه الآراء الثورة والهجوم العنيف على المقلدين الى درجة الغض من شان القديم والتعريض به (١) ومع ذلك فلم يسلم صاحب هذه الدعوة من الوقوع فى الركاكة اللفظية وتناول الأغراض القديمة فى شعره بل واقلها قيمة — فقد ارخ فى شعره لوفاة بشارة تقلا ، ودار حسن زان (٢) . بينما نجد مطران فى دعوته الى التجديد حريصا على أن يلائم بين القديم والحديث « فهو لا يرفض القديم كله وانما يحتفظ باصول اللغة واساليبها فى حرية ، كما يتأثر القدماء فى اطلاق فطرتهم على سجيتها » (٣) ويقرن ذلك بالدعوة الى الوحدة العضوية ، وتناسق معانى القصيدة وتوافقها وذلك فى مقدمة ديوانه الذى صدر الجزء الأول منه سنة ١٩٠٨ (٤) . وتتتابع دعوات التجديد وتتلاحق . فيصـــدر ديوان أحمد نسيم (١٨٧٨ — ١٩٣٤) ســـنة ١٩٠٨ وبمقدمته تعريف للشعر عند الفرنسيين وتفريق بين النظم والشعر (٥) كما يدعو نسيم الى الاتصال بالغرب والاخذ عنهم والانفكاك من قيود القديم بقوله :

---

(١) وللاتولا رزق الله ايضا قصيدة اخرى عنوانها « الشاعر » يدعو فيها الى عدم التكسب بالشعر والكف عن المديح والاتجاه الى تملى اسرار الكون وجماله وقد القيت هذه القصيدة فى حفل اقيم لحافظ براهيم فى ٣١ مايو سنة ١٩١٢ راجع ديوان مناجاة الارواح ١/١ — ٤ مطبعة الروايات الجديدة . وله قصيدة ثالثة يهاجم فيها شعر الصنعة والزخارف اللفظية بعنوان « الى كل شاعر » . راجع ديوان مناجاة الارواح ١/٦١ — ٦٤ .

(٢) راجع ديوان مناجاة الارواح ١/٣٠ ، ١٤٠ .

(٣) شـوقى وحافظ ص ١٥ .

(٤) نشر مطران اغلب قصائد هذا الديوان ودعوته الى التجديد فى مقالات بصحيفتى المجلة المصرية ، والجوائب ابتداء من سنة ١٩٠٠م .

(٥) كتب مقدمة هذا الديوان عبد الرحيم احمد ومحمد هلال .

فيا شـــعراء الزمـــان افقهـــوا   وجـــولوا بطـــرف لكم جائـــل
خذوا الغرب فى شـعركم أســوة   ليحيـــا به الشرق فى الأجـــل
«هزبر» و «شمس»و«بدرالدجى»   اباطيل تحـلو لدى الجـاهل (١)

ثم كان أصحاب مدرســة الديوان باتجاهاتهم ودعواتهم التجديدية الواعية للشعر وغاياته ووسائله وصلته بالفنون والكون والحياة فيصدر الجزء الأول من ديوان شكرى سنة ١٩٠٩ ليكون بداية صراع محتدم بين الجديد والقديم ، ويأخذ أصحاب مدرسة الديوان : « العقاد وشــكرى والمازنى » فى هدم صرح المدرسة التقليدية فيهاجمونها هجوما عنيفا مخضعين الكثير من أشعار روادها لأسس مذهبهم الفنى التى أرستها أقلامهم « فى مقدمات دواوينهم وفى مقالاتهم الصحفية ، وفى كتبهم الأدبية التى توالى اصدارها بقلم المازنى والعقاد » (٢) « متسلحين بثقافة غربية وفلسفية واسعة » (٣) .

ويسهم شوقى فى هذه الحركة الجديدة فيدعو الى التعبير عما تحس به النفس احساسا حقيقيا ، والانطلاق بالعواطف الذاتية الى آفاق رحبة فى هــذا الكون الفســيح . اذ نجد شــوقيا فى مقدمة الجــزء الأول من ديوانه (٤) ينعى على الشعراء تسخيرهم أشعارهم للمديح الذى يغــل المواهب فيقول : « والحاصل ان انزال الشعر منزلة حرفة تقــوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجل عنها ويتبرأ منها الشــعراء ، الا ان هناك ملكا كبيرا ما خلقــوا الا ليتغنــوا بمدحه ويتفننــوا بوصــفه ذاهبين فيه كل مذهب ، آخذين منه بكل نصيب ، وهذا الملك هو الكون » (٥) . ويدلى حافظ بدلوه أيضا فى النعى على القديم والمطالبة بأدب جديد فيقول :

---

(١) ديوان احمد نسيم ٧٩/١ .
(٢) فى الأدب المعاصر ص ٨٣ .
(٣) الشعر المصرى بعد شوقى حلقة ١ ص ٧ .
(٤) يذكر الدكتور شوقى ضيف فى الهلال عدد نوفمبر سنة ١٩٦٨ أن صدور ديوان شوقى كان سنة ١٨٩٨ ويتفق معه الدكتور محمد مندور . أنظر هامش ص ١٩٣ من الأدب المقارن ويذكر عبد الرحمن صدقى فى ص ٢٢ من نفس العدد انه صدر سنة ١٨٩١ ويرى حسن كامل الصيرفى فى ص ٩١ من العدد نفسه انه صــدر عام ١٩٠٠ ويتفق معه الدكتور طه وادى فى كتابه أحمد شوقى والأدب العربى الحديث ص ١٢٤ ، ويرى الدكتور خفاجى فى البناء الفنى ص ١٨٣ ان الجزء الاول من ديوان شوقى صدر سنة ١٩٠٣ ويذكر الدكتور محمد صبرى السربونى ان التاريخ المطبوع على غلاف الجزء الاول فى الطبعة الاولى سـنة ١٨٩٨ تاريخ غير صحيح ، وياتى باكثر من دليل يؤكد به ان الجزء الأول صدر سنة ١٩٠٠. راجع الشوقيات المجهولة ٢٦/١ ، ٢٧ .
(٥) مقدمة الجزء الأول من الشوقيات المنشــورة فى هلال نوفمبر سنة ١٩٦٨ ص ١١ وما بعدها وفى كتاب احمد شوقى والأديب الحديث ص ١٢١ . .

أن يا شـــعر أن نفك قيـــودا قيدتنــا بها دعـــاة المحـــال
فارفعوا هـــذه الكمائم عنـــا ودعونا نشـــم ريح الشـــمال (١)

ويلح حافظ ابراهيم فى دعوته الى البعد عن القـديم والاتجاه الى التجديد فى المضمون والمحتوى فنسمع منه هذه الصرخة :

ملأنا طباق الارض وجـدا ولوعة بهنـــد ودعد والرباب وبـــوزع
وملت بنات الشـعر منـا مواقفـا بسقط اللوى «والرقمتين» «ولعلع»
وأقوامنا فى الشرق قـد طال نومهم وما كان نوم الشـــعر بالمتوقـــع

الى ان يقـول :

ونحن كما غنى الأوائـل لم نـزل نغنـــى بأرمـــاح وبيض وادرع
عرفنا مدى الشيء القديم ، فهل مدى لشيء جديد حاضر النفع ممتع (٢)

هذه هى أهم الأحداث والدعوات التجديدية التى عاصرها شـوقى وحافظ . فما مدى تأثرهما بتلك الأحـداث والدعـوات ؟ وهـل كانت دعوتهما الى ادب جديد دعوة نظرية فقط ؟ أم كانت مصـحوبة بتجديد واضح فى اتجاههم الأدبى ؟ سنجيب على ذلك من خلال دراسـتنا لأهم النواحى التجـديدية عنـدهما فى المعانى والأغـراض أولا ثم فى الخيـال والأسلوب والموسيقى ثانيا .

أولا : التجديد عند شوقى وحافظ فى المعانى والأغراض :

تحققت مرحلة الاحياء بفضـل البارودى « وكان طابعه أسـتلهام الماضي ، واتخاذ التراث العربى المشرق الذى خلفته عصور الازدهارنقطة انطلاق نحو ادب معاصر » (٣) واذا كان البارودى قد عمق هذا الاتجاه ومكن له حتى ملك على الناس مشاعرهم الفنية فانه اضاف اليه تجاربه الذاتية وعالج قضايا وطنه واهم أحداث العالم فى عصره ، وهـذا أقصى ماكنا ننتظـره من البارودى حيث ان مرحلـة الاحياء كانت بمثابة بعث للروح فى ذلك التراث وتخليصه من ذلك الزيف والأثقـال التى لحقت به وحاصرته من كل جانب حتى يعيد للشعر العربى ماكان عليه من أصالة وجمال مما يتناسب وروح هذه الفترة التى كانت « مشدودة الوجدان

---

(١) ديوان حافظ ابراهيم ٢٢٦/١ .
(٢) ديوان حافظ ابراهيم ١٢٠/١ .
(٣) تطور الأدب الحديث فى مصر ص ١٠٨ .

الى التراث بكل ما فيه وكل ما يصوره من ماض رائع وتاريخ عربى اسلامى مشرق » (١) .

وسار شوقى وحافظ وشعراء مدرسة المحافظين فى هذا الاتجاه واتخذوا النماذج القديمة مثلا أعلى لهم وان كانوا قد عمقوا طريقة البارودى وزادوها صقلا وتطويعا لمطالب العصر .

الا اننا وجدناهم يسيرون فى نفس الطريق الذى سار فيه الشعراء الاقدمون من بناء القصيدة وتأليف عناصرها ، فهم يبدأون القصيدة بالغزل على عادة الشعراء القدامى حتى لو كان موضوع القصيدة أبعد الموضوعات عن الصبابة والحب ، أو يصفون الأطلال ويتحدثون عن الرسوم والديار ، ثم يخلصون الى الغرض الاصلى فى القصيدة أو يستبدلون مقدمة قديمة بمقدمة حديثة ، كما فعل شوقى فى مطولته « الهمزية » التى قالها فى المؤتمر الشرقى الدولى المنعقد فى مدينة جنيف فى سبتمبر سنة ١٨٩٤ والتى مطلعها :

همت الفلك واحتواها الماء وحداها بمن تقل الرجاء (٢)

كما عالجوا نفس الأغراض التى بدأ علاجها البارودى فى شعره ولكنهم قد وسعوا تلك الخطوات « التى خطاها البارودى فى طريق الوطنيات وبعض الاحداث الكبرى الخارجة عن حدود الوطن ، فهم قد عالجوا كل قضايا مصر ومشكلاتها وابرزها احداث العالم الاسلامى وتطوراته ، وكثيرا من شئون العالم الخارجي وازماته . ومن هنا خاضوا كثيرا فى السياسة المصرية والعربية والاسلامية ، كما خاضوا فى المسائل الاجتماعية والثقافية والفكرية والاخلاقية ، هذا الى اهتمام كبير بالماضي وامجاده ـ تارة ماضي العرب والاسلام ، واخرى ماضي الفراعنة ومصر ، وهم فى ذلك كله معبرون عن روح هذه الفترة مستجيبون لطابعها العام وهو طابع النضال من أجل الخلافة وتآمر الغرب عليها ، والنضال من أجل بعض الدول الاسلامية وطمع الاستعمار فيها ، والنضال من أجل الوطن ، واستبداد الاحتلال والقصر به ، والنضال من أجل المجتمع المصرى وما جلبه المستعمر من آفات عليه » (٣) .

---

(١) تطور الادب الحديث فى مصر ص ١٤١ .
(٢) الشوقيات ١/١ .
(٣) تطور الادب الحديث فى مصر ص ١١٢ .

وبذلك نرى أن شوقيا واصحابه قد حرصوا على الارتباط باحداث العصر والسير بشعرهم خطوات وئيدة نحو التطور والتجديد ولكن فى رفق وأناة ، ولعل الأحداث قد علمته هذه التؤدة والزمته بها بل صارت منهجه فى حياته كما نرى ذلك واضحا فى قوله : « واذ كنت أعتقد أن الأوهام من امة كانت لباغى ابادتها كالأفعوان لا يطاق لقاؤه ، ويؤخذ من خلف بأطراف البنان ، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوربا مملوءة من جديد المعانى ، وحديث الأساليب ، بقدر الامكان الى ان رفعت للخديو السابق قصيدتى التى اقول فى مطلعها :

خدعوهــا بقولهــم حســناء   والغــواني يغــرهن الثنــاء

وكانت المدائح الخديوية تنشر يومئذ فى الجريدة الرسمية ، وكان يحررها يومئذ أستاذى الشيخ عبد الكريم سلمان ، فدفعت القصيدة اليه ، وطلب منه ان يسقط الغزل وينشر المديح ، فود الشيخ لو اسقط المديح ونشر الغزل . ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر ، فلما بلغنى الخبر ، لم يزدنى علما بأن احتراسى من المفاجاة بالشعر الجديد دفعة واحدة انما كان فى محله وان الزلل معى اذا انا أستعجلت (١) فشوقى وحافظ قد عمقا الاتجاهات التجديدية عند البارودى وسارا فيها شوطا بعيدا أكسبها طابعها الخاص وميزها بشخصيتهما وذاتهما . وفيما يلى اهم هذه الاتجاهات : ـ

(أ) الشعر السياسى والاجتماعى :

يرى شوقى وحافظ ومن نحا نحوهما ان وظيفة الشعر انما هي التعبير عن أحاسيس الجماعة وآمالها وآلامها وصراعها فى الحياة . ولذلك شارك شوقى وحافظ بشعرهما فى الحركة الوطنية ، وعبرا عن هذه الحركة فى كل مظاهرها السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية . واذا كان شوقى قد ارتبط بالقصر وخصه بمدائحه الكثيرة المتنوعة فلأنه كان مدينا للقصر بتربيته وتعليمه وما وصل اليه من جاه .. ولا يمكن والأمر كذلك ان ينفصل عن القصر أو يجحد هذه النعم . ومع ذلك فانه فى تلك الفترة التى ارتبط فيها بالقصر كان لا ينسى جمهوره فى مصر وخارج مصر ، فطور فى مدائحه واهتم فيها بالجانب الذى يتعلق بالشعب . فكان ينتهز المناسبات التى تهمه ويبرزها ويمجدها فى مدحه لعباس ـ كأن يفتتح مدرسة او يأخذ بنظام الشورى فى حكمه ،

---

(١) من مقدمة الشوقيات ١/١ المنشورة بالهلال عدد نوفمبر سنة ١٩٦٨ ص ١١ وما بعدها وراجع الشعر العربى الحديث فى مصر ص ٩٦ ، شوقى والأدب العربى الحديث ص ١٣٣ وما بعدها .

او يغاضب الانجليز فى سياسته ، او حين يحج بيت الله الحرام . استمع اليه وهو يستقبل الخديو « عباس حلمى الثانى » عند عودته من الأراضي الحجازية فى يناير سنة ١٩١٠ بعد تأديته فريضة الحج بقصيدته التى يقول فيها : —

اذا زرت يا مولاى قبر (محمد) — وقبلت مثوى الأعظم العطرات
وفاضت من الدمع العيون مهابة — (لأحمد) بين الستر والحجرات
فقل لرسول الله : يا خير مرسل — ابثك ما تدرى من الحسرات
شعوبك فى شرق البلاد وغربها — كأصحاب كهف فى عميق سبات
بأيمانهم نوران : ذكر وسنة — فما بالهم فى حالك الظلمات ؟
وذلك ماضي مجدهم وفخارهم — فما ضرهم لو يعملون لآتى ؟
نقل رب وفق للعظائم امتى — وزين لها الافعال والعزمات (١)

وقصيدته التى قالها فى رحيل اللورد « كرومر » (١) عن مصر دليل واضح على ان شوقيا كان من ابناء مصر المخلصين لها ، الكارهين للانجليز واعوانه الا انه يتبع سياسة الأمير فيجب عليه ان يفكر ويتدبر قبل أن ينطق ، يقول مخاطبا اللورد كرومر :

ايامكم أم عهد اسماعيلا ؟ — أم أنت فرعون يسوس النيلا ؟
أم حاكم فى ارض مصر بأمره — لا سائلا ابداً ولا مسئولا ؟
يا مالكا رق الرقاب بأسه — هلا اتخذت الى القلوب سبيلا ؟
لما رحلت عن البلاد تشهدت — فكأنك الداء العياء رحيلا (٢)

وقصيدته التى قالها فى « رياض باشا » عقب خطبته التى القاها فى افتتاح مدرسة محمد على الصناعية التى انشأتها جمعية العروة الوثقى بالاسكندرية سنة ١٩٠٤ بعد ان تملق اللورد كرومر فى هذه الخطبة — وكان حاضرا هذا الحفل — بكلام كفر به بنعمة مصر فجاءت كلمات شوقى كالسهام تنوش رياض باشا .

غمرت القوم اطراء وحمدا — وهم غمروك بالنعم الجسام
راوا بالأمس انفك فى الثريا — فكيف اليوم اصبح فى الرغام

(١) الشوقيات : ١/١٠٠ ، ١٠١ .
(٢) المعتمد البريطانى الذى كان ينفذ سياسة الانجليز فى مصر وحكمها مدة اربع وعشرين سنة من سنة ١٨٨٣م الى سنة ١٩٠٧م واقام له مصطفى باشا فهمى رئيس الوزارة حفل توديع فى دار الاوبرا يوم خروجه من مصر وخطب كرومر فى هذا الحفل فاهان الامة واهان الخديو اسماعيل فى وجه الأمير حسين كامل . راجع فى الادب الحديث ١/١٣ وما بعدها ، هامش الشوقيات ١/٢٠٩ .
(٣) الشوقيات ١/٢٠٩ .

أمـــا والله ما علمـــوك الا صـغيرا فى ولائك والخصـــام
اذا ما لم تكن للقـــول أهـــلا فما لك فى المـــواقف والكـــلام ؟
خطبت فكنت خطبـــا لا خطيبـــا أضـــيف الى مصـــائبنا العظام
لهجت بالاحتـــلال وما أتـــاه وجرحك منـــه لو احسست دام
وما أغناه عمن قـــال فيـــه وما أغنـــاك عن هـــذا الترامى (١)

ولا شك أن ولاء شـوقى للقصر وما فرضته تلك الصلة عليه من اتباع سياسة الأمير والتحفظ أمام كل ما يؤذى الانجليز أو يغضبهم قـد حال دون مجاراته للتيار الوطنى المتدفق ، وان يقف بوطنيته عند الحد الذى يرضاه القصر ويقره السلطان . الى ان ينفى من مصر عام ١٩١٥ . ولذلك رايناه يصمت عاما كاملا أمام تلك الحادثة المروعة (حادثة دنشواى) رغم ما فيها من بشاعة ووحشية ، ثم يقو لفيها بعد عام كامل قصيدة اربعة عشر بيتا لا اثر فيها لعاطفة صادقة او نفس حزينة تشارك ابنـاء وطنها مأساتهم . الا اننا نراه بعد منفاه ــ كما ذكرت ــ يتغير تغيرا كاملا ويصبح ابن الشعب الوفى الذى يحزن لما اصـابه وياسى لما ينزل به ، ويشارك مشاركة ايجابية بأعذب الألحان واصفاها فى كل احداث قومه . فقد عاد والثورة المصرية على أشدها فنزل الى معترك السياسة يخوض مع الخائضين معركة النضال ضد الاحتلال والمستعمرين . « وينزل الى الشارع ويطوف فيه حيث يلقى الناس ويتحدث اليهم ويسـمع منهم ، ويشاركهم لذاتهم وآلامهم ثم يرقى الى سماء الشـعر فاذا هو ترجمانهم الصادق ومرآتهم المجلوة الصافية » (٢) فلا يترك مناسبة وطنيـة الا ويقول فيها شعرا يحمل مشـاعر الأمة ويعبر عن آمالها وآلامها ، بل انه لا ينسى وطنه وتطلعات قومه للحـرية والعدالة فى كل قصـيدة يقولها . فنجده يتحدث عن « عودة سعد زغلول من المفاوضة ، ومظاهرة السيدات المصريات ، والامتيازات الأجنبية ، ومشروع ملنر ، وتصريح فبراير سنة ١٩٢٢ ، والاعتـداء على سـعد زغلول ، وحـرية المطبـوعات ، والحكم النيابى ، وذكرى الشـهداء ، وحـل البرلمان وتنافر الأحـزاب ، وعيد الجهاد » (٣) .

لقد أصبح شـوقى وطنيا محبا لمصر مخلصا لها نصيرا للجهـاد والمجاهدين ، متمسكا بالاستقلال التام لمصر والسودان . فينادى بذلك سنة ١٩٢٤ فى حفل تكريم الشباب المجاهدين الذين كانت قد ادانتهم المحاكم العسكرية الانجليزية ، فيقول :

---

(١) الشوقيات ٢٥٩/١ ، ٢٦٠ .
(٢) حافظ وشوقى لطه حسين ص ١٩٥ .
(٣) تطور الشعر العربى الحديث فى مصر ص ١١٦ .

جادوا بأيام الشباب وأوشكوا يتجاوزون الى الحياة الجودا
طلبوا الجلاء على الجهاد مثوبة لم يطلبوا اجر الجهاد زهيدا
والله ما دون الجلاء ويومه يوم تسميه الكنانة عيدا
وجد السجين يدا تحطم قيده من ذا يحطم للبلاد قيودا ؟
ربحت من (التصريح) أن قيودها قد صرن من ذهب وكن حديدا
أو ما ترون على (المنابع) عدة لاتنجلى ، وعلى الضفاف عديدا ؟
يا فتية النيل السعيد خذوا المدى واستأنفوا نفس الجهاد مديدا (١)

فنراه فى هذه الأبيات يشيد بهؤلاء الشبان الذين قدموا شبابهم بل وارواحهم من أجل البلاد والحصول على الاستقلال ، ويقسم أن الجلاء هو عيد مصر ، وأنه لا اعياد ما دام الانجليز يحتلون مصر ، ويتشوق الى اليوم الذى تحطم فيه مصر اغلالها ، ويندد بتصريح ٢٨ فبراير لأنه بدل أن يقيدها بقيود من حديد قيدها بقيود من الذهب ، واستشهد على ذلك بما نراه من الوجود الانجليزى على أرض مصر والسودان ، ثم يوجه النصيحة لأبناء النيل « مصر وسودانه » بأن يسيروا فى طريق النضال والكفاح ، حتى يتحقق الاستقلال ويرفعوا مكانة مصر عالية . ويجرنا الحديث عن الجلاء الى الحديث عن كلف شوقى بالدستور واهتمامه به اهتماما ملك عليه نفسه وتفكيره . وقد يكون هذا الاهتمام راجعا الى ما شاهده أثناء دراسته بفرنسا عن صولة الدستور وفضل الشورى وسلطان الشعب ، فطمح الى ما طمح اليه غيره من المصريين الذين درسوا فى أوربة كرفاعة الطهطاوى — أن يكون لمصر دستور ، وأن يصرف الشعب اموره بنفسه ، وأن ينجاب عن سماء الوطن قتام الحكم المطلق (٢) فطرق الدستور وحكم الشورى فى مواضع شتى من ديوانه وهو فى بعضها يخلق المناسبة خلقا ليمجد الدستور وأثره — فنراه فى قصيدته التى قالها بمناسبة اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون (٣) تتداعى معانيه وتتتابع خواطره فيقرن الماضي بالحاضر ويأخذ من الماضى العظة والعبرة ، ويخفق قلبه طربا للدستور ، ويتشوق الى اصداره ويشيد بمكانة الملك فؤاد الذى يعمل على ارساء قواعد العدل والشورى فى البلاد ، ويستنهضه فى اصدار الدستور لأنه لا استقلال بدون الدستور فهو نور يهدى الضالين ومصباح يستضىء به المصلحون ، فنوره سيشع على العمى فينهضون ويعدون ؛ وانه للحق والعدل ، والدواء الوحيد لداء مصر ...... ها هنا جلال الفكرة وتأثير الشعر وطرافة التصوير ، وها هنا قلب الشعب يخفق ، ولسانه ينطق ، ويده

(١) الشوقيات ١٢٧/١ .
(٢) وطنية شوقى ص ٢٦٤ .
(٣) نشرت الأهرام هذه القصيدة فى نوفمبر سنة ١٩٢٢ .

تصفق » (١) .

زمان الفرد يا فرعون ولى ... ودالت دولة المتجبرينا
واصبحت الرعاة بكل ارض ... على حكم البرية نازلينا
(فؤاد) اجل بالدستور دنيا ... واشرف منك بالاسلام دينا
واهدى فى بناء الملك جدا ... واجود (والدا) فى المحسنينا
بنى (الدار) التى لا عز الا ... على جنباتها المالكينا
ولا استقلال الا فى ذراها ... لمتبوع ولا للتابعينا
ترى الأحزاب مالم يدخلوها ... على جد الحوادث لاعبينا
وان فقدت فأمر القوم فوضي ... وان وليته ايدى (الراشدينا)
اذاا سارت به ايد شمالا ... اتت ايد فسرن به يمينا
فعجل يا (ابن اسماعيل) عجل ... وهات النور واهد الحائرينا
هو الصباح فات به واخرج ... من الكهف السواد الغافلينا
ملايين تجر الجهل قيدا ... وتسحب بالقليل المطلقينا
(فداو) به البصائر فهو (عيسي) ... وفك براحتيه المقعدينا
ومن ير دونه حقا فانى ... اراه وحده الحق المبينا (٢)

تقرا هذه الأبيات فلا تشك فى أن شوقيا « يصف ما يشعر به ، وما تشعر به أنت ايضا »، وتقرا أبيات شوقى فتجد فيها المعانى القيمة قد أديت فى اللفظ العذب الرشيق ليس فيها البحث أثر ولا للتكلف مظهر » (٣) .

وفى قصيدته « شهيد الحق » فى ذكرى مصطفى كامل سنة ١٩٢٤ يوجه الملك فؤاد الى ما تحتاج اليه البلاد من اصلاحات ، ويمدحه بأن الدستور عظم من شأنه ، ورفع من مكانته ، ويرجو أن يعلم الدستور للشباب لتشربه قلوبهم ، أما الرعاع فان الزمن كفيل بتعليمهم اياه : —

كبار المصلحين بمصر عدوا ... فلم يعدو أبوتك العظاما
فخذ ما شئت فى الاصلاح عنهم ... تجد فى كل ماثرة اماما
وانت أعز بالدستور شانا ... وارفع خلف هالته مقاما
فمر بالنشء أن يتعلموه ... وخل الدهر يقرئه الطغاما (١)

والحقيقة أن شوقيا كان لسانا صادقا للتعبير عن آمال الامة

(١) وطنية شوقى ٢٧٧ .
(٢) الشوقيات ٢٤٢/١ ، ٢٤٣ .
(٣) حافظ وشوقى لطه حسين ص ١٠٨ .
(٤) الشوقيات ٢٧٩/١ .

واحتفائها بالدستور . فلم يترك مناسبة الا وانتهزها للحديث عن الدستور والاشادة به وبكل من يعمل على اصداره ، والمحافظة عليه ، بل ان قصائد شوقى العديدة فى هذا المجال وما تميزت به من صدق العاطفة وقوة التعبير لا نجد لها نظيرا عند البارودى ، أو من عاصروا شوقيا أو جاءوا من بعده . فالبارودى لم يقل فى الدستور الا ثمانية ابيات فى معرض تهنئة الخديو توفيق بعيد جلوسه سنة ١٨٧٩ م ذكره فيها بالمجلس النيابى الذى وعد به ، وبين له آثاره فى نظام الحكم وصلاحه . وحافظ يتحدث فى الدستور بضع مرات ولكن معانيه يظهر عليها التكلف وتأتى الفاظه وتصويراته متثاقلة ضعيفة (١) .

ويعبر شوقى عن مشاعر الأمة نحو زعيمها سعد زغلول وفرحتها بنجاته من حادث الاغتيال الذى قام به احد الشباب الطائشين فيحسن التعبير ويجيد التصوير حيث يقول :

نجا وتماثل ربانها ... ودق البشائر ركبانها
وهلل فى الجو قيدومها ... وكبر فى الماء سكانها
تحول عنه الأذى وانثنى ... عباب الخطوب وطوفانها
نجا (نوحها) من يد المعتدى ... وضل المقاتل عدوانها
يد للعناية لا ينقضى ... وان نفد العمر — شكرانها

الى ان يقول :

فيا (سعد) جرحك ساء الرجا ... ل فلا جرحت فيك أوطانها
وقتك العناية بالراحتين ... وطوق جيدك احسانها
منايا ابى الله أن ساورتك ... فلم يلق نابيه ثعبانها (٢)

وفى قصيدته « فتية الوادى عرفنا صوتكم » يخاطب الشباب الذين نهضوا بمشروع القرش معلنا اعتزازه بهم وثقته فى انهم يرثون عن آبائهم الأكرمين عزة النفس والاباء والشمم ، وانهم سيسيرون على طريقهم فى الحفاظ على الحرية والسعى فى سبيلها ، كما يهلل فرحا بما رأى من مسارعتهم الى الاسهام فى انجاح « مشروع القرش » ودعوتهم اليه من اجل انهاض بلادهم ورفعة شأنها مؤكدا لهم أن صوتهم فى هذا السبيل انما هو صوت الحق الذى لا يعلوه صوت فيقول :—

لا يقيمن على الضيم الأسد ... نزع الشبل من الغاب الوتد
كبر الشبل وشبت نابه ... وتغطى منكباه باللبد

(١) راجع قصيدته فى الدستور بديوانه ١/١٠٠ وما بعدها .
(٢) الشوقيات ١/٣٢٩ .

أتركــوه يمش فى آجامــــه | ودعــوه عن حمى الغاب يــذد
واعرضــوا الدنيا على أظفاره | وابعثوه فى صحاراها يصــد
فتية الوادى عرفنـا صــوتكم | مرحبا بالطائر الشـادى الغـرد
هو صــوت الحق لم يبــغ ولم | يحمل الحقد ولم يخف الحسد (١)

وبعد أن تستمر القصيدة فى الاشادة بجهود الشباب من أجل التقدم بوطنهم وأنهاضه ودعوة الناس الى التبرع لهذا المشروع العظيم لما له من أثر طيب فى العمل الوطنى ومشروعات المســتقبل ، يوجه الشــباب الى ضرورة التعاون والاقتصاد والعمــل الدائب الذى لا يعرف الكســل أو الفشل حتى يحققوا للوطن ما علق عليهم من آمال .

واليوم وقد مضي على وفاة شوقى « قريب من نصف قرن توالت فيه الأحداث وتغيرت فيه الاحــوال ، لايزال هــذا النداء جديدا ، كأنما كتبه شوقى اليوم ، ولا يزال الآن صالحا لحــداء الجماهير وأجيــال الشباب ، كما كان صالحا بالأمس وسيبقى نشيدا جميلا لشباب العرب والاسلام . انه ذوب من العبقرية والتجربة والحكمة ولحن سماوى نبيل مؤثر ، نسجه الحق والفكر والعقل الخبير بأحداث الايام ، وسير التاريخ، وعبر الحيــاة » (٢) . ويطول بنا الحديث أن حاولنا تتبع آثار شــوقى الوطنية فانها فيض زاخر ملىء بالحب والاخلاص لوطنه والتعلق به تعلقا ملك عليه أحاسيسه ومشاعره . وفى ســينيته التى قالهــا فى المنفى خير دليل على هــذا الحب وذلك التقــديس . أليس هــو القائــل فى هــذه القصــيدة : ـــ

---

(١) الشوقيات ١٦/٤ ويذكر الدكتور خفاجى ان هذه القصيدة قد نظمها شوقى قبل وفاته بعامين فى وقت كان المحتل فى عنفوانه وقوته وبطشه مما يؤكد وطنية شوقى . ويذكر سعيد العريان فى مقدمة هذه القصــيدة انها كانت آخر ما نظم شوقى وكانت تلاوتهــا يوم وفاته . راجع دراســات فى الأدب المعاصر ص ٤٠ وراجع الشــوقيات ١٦/٤ . الا ان كلام الأستاذ العريان يخالف الواقع لان مشروع القرش كان سنة ١٩٣١ والقصــيدة تحمل طابع هذه المناسبة فان امتنع شوقى عن اذاعتها فى وقت نظمها نظرا للظروف القاسية التى كانت تمر بها البلاد فان ذلك لا ينفى انها نظمت سنة ١٩٣١ ، ولا يقوم دليلا على انها آخر ما نظم شوقى لانه نظم مسرحية « مجنون ليلى » سنة ١٩٣١ ، ومسرحيتى « عنترة » و « الست هدى » سنة ١٩٣٢ ، وكما هو معروف فان آخر ما نظم شوقى كانت قصيدته التى استقبل بها تاسيس جماعة ابولو التى نشرت بالصــفحة الثانيــة من العدد الاول من مجلة ابولو الصادر فى سبتمبر سنة ١٩٣٢ والتى يقول فى بدايتها :

مرحبــا بك يا ابولــو | فانك من عكاظ الشــعر ظــل

ثم توفى شوقى فى الرابع عشر من اكتوبر من نفس العام .

(٢) دراسات فى الأدب المعاصر للدكتور خفاجى ص ٤١ .

وسلا مصر ، هل سلا القلب عنها | او اسا جرحه الزمان المؤسي
كلما مرت الليالي عليه | رق ، والعهد فى الليالى تقسى
مستطار اذا البواخر رنت | اول الليل او عوت بعد جرس
راهب فى الضلوع للسفن فطن | كلما ثرن شاعهن بنقس

الى أن يقول :

وطنى لو شغلت بالخلد عنه | نازعتنى اليه فى الخلد نفسى
وهفا بالفؤاد فى سلسبيل | ظمأ للسواد من (عين شمس)
شهد الله لم يغب عن جفونى | شخصه ساعة ولم يخل حسي (١)

فشوقى فى هذا الاتجاه الوطنى لا نظير له من حيث وضوح الفكرة وعمقها ، ومن حيث المشاركة الواضحة فى قضايا وطنه والتعبير عن مشاعر الشعب واتجاهاته ، ومن حيث عدد القصائد وطول أبياتها ، ومن حيث التصوير والخيال وصدق العاطفة مما يجعلنا نقرر بلا تحيز أو مجاملة ــ بأن شوقيا « كان قلب وطنه الخافق ولسان أمته الناطق . . وكان شعره يمثل أصفى مافى مجتمعنا العربى من وعى جديد ، وأروع ما انبثقت عنه النهضة الحديثة من نزعات واتجاهات وهتفات » (٢).

٢ ــ ولم يكن موقف شوقى من المشاكل الاجتماعية مختلفا عن موقفه من المشاكل السياسية ــ فانه وإن كان فى أثناء وجوده بالقصر لا يعرف طعما للبؤس ولا مذاقا للحرمان ــ فقد عاد من منفاه وقد تنزل من عليائه الى الشارع وأخذ « يطوف فيه حيث يلقى الناس ويتحدث اليهم ، ويسمع منهم ويشاركهم فى لذاتهم وآلامهم ، ثم يرقى الى سماء الشعر فاذا هو ترجمانهم الصادق ومرآتهم المجلوة الصافية » (٣) فأخذ يتغنى بآمال الشعب فى التعليم وفى الجامعة وفى الجيش وفى كل مايدور بفكره من خواطر وآمال . « فليس هناك من حادث يمر به الا ويستخلص له منه حكمة وعظة ، وليس هناك من كارثة تنزل به الا ويقف بقربه يعزيه ويمنيه » (٤) . فعندما احتدم الصراع بين حزب الوفد وبين الدستوريين من أجل التهافت على الحكم أحس شوقى بخطر هذا الصراع وأثره السيء على الأمة فتقدم الصفوف يدعو الى الائتلاف والاتحاد فى قصيدته الرائعة التى يقول فيها :ــ

---

(١) الشوقيات ٢/٥٤ ، ٥٥ . والنقس : ضرب النواقيس.
(٢) اتجاهات الأدب العربى لمحمود تيمور ص ٨٧ ، ٨٨ مكتبة ومطبعة الآداب بالجماميز سنة ١٩٧١م .
(٣) حافظ وشوقى ص ١٩٥ .
(٤) شوقى شاعر العصر الحديث ص ١٣٦ .

الام الخلف بينكمـــــــو الام وهـذى الضجة الكبرى عـلاما ؟
وفيـــيم يكيد بعضـــكم لبعض وتبدون العـداوة والخصـــاما ؟
وأين الفوز ؟ لا مصر استـقرت على حال ، ولا الســودان داما ؟
تراميتم ؟ فقـال النـاس قوم الى الخـذلان امرهمـــوا ترامى
وكانت مصر اول من اهبتـــــم فلم تحص الجراح ولا الكــلاما
ولينـا الأمر حـزبا بعد حـزب فلم نك مصـــلحين ولا كـراما
جعلنـا الحـــكم تولية وعـــزلا ولم نعـــد الجـــزاء والانتقاما
وســـنا الأمـر حين خـلا الينا بأهواء النفوس فما استقاما (١)

معبرا فى هذه الابيات عن آلام الشـعب الحزين الذى لم يكد يظفر بقليل من الحـرية حتى أرادت الاحـزاب أن تتخـذ ذلك طريقا للثراء والوصول الى المناصـب دون التفكير فى مصـلحة الأمة أو العمـل على انهاضها وتقدمها .

وينعقد المؤتمر السياسي فى ١٩ من فبراير سنة ١٩٢٦ وقد اجتمعت فيه كلمة الاحزاب على انقاذ الدستور وبذلك توحدت غاياتهم والتأمت جراحهم وسعدت الجماهير بهذا التضامن وتملكتهم الفرحةمستبشرين بالغد المشرق ، فيسجل شوقى فرحة الشعب بذلك :

التامت الأحـــزاب بعد تصـدع وتصـــافت الاقـلام بعد تـلاح
سحبت على الأحقاد أذيال الهوى ومشى على الضغن الوداد الماحى
الله الف البــــلاد صـــــدورها من كل داهيـــة وكــل صراح
أنتم بنو اليوم العصيب نشأتمو فى قصــف أنـواء وعصـف رياح
صوت الشعوب من الزئير مجمعا فاذا تفـرق كان بعض نبـاح (٢)

ولا ينشأ مشروع او تقوم مؤسسة او تظهر مشكلة او تطرأ حادثة الا وينظم شوقى فيها قصـائده الرائعة مثل انشـاء بنك مصر ، وانشاء الجامعة ، ومشروع القرش ، والهلال الأحمر ، واصلاح الأزهر ، وانشاء نقابة الصحفيين ، وحريق ميت غمر ، وافتتاح نادى الموسيقى الشرقى ، وطيران أول طيار مصرى ، وسفور المراة ، وانتحار الطلبـة ، وغير ذلك مما حلق به فى أجواء المجتمع وشتى مناحى الحياة . وبهـذا الاتجاه كان شوقى لسان الأمة المعبر وشـاعر واقعـه وعصره وبيئته وخير من يغنى المواطنين أهواءهم وعواطفهم . اليس هو القائل :

والله ما دون الجـــلاء ويومــــه يوم تســميه الكنــانة عيدا (٣)

---

(١) الشوقيات ٢٧٤/١ وما بعدها .
(٢) الشوقيات ١٩١/٢ وما بعدها .
(١) الشوقيات ١٢٧/١ .

فجاب هذا البيت البلاد وانشده الزارع فى حقله ، والعامل فى مصنعه والتاجر فى متجره ، ورجل الشارع فى تجواله ، ومازلنا نردده ونستعيده ؟!

واتجاه شوقى بهذا اللون من الشعر الى التعبير عن آمال الشعب وتطلعاته واهدافه ، ومزج بعض المناسبات بعنصر الوطنية يعتبر اتجاها جديدا فى الشعر العربى بعد أن كان هذا النوع من الشعر ينظم فى مناسبات فردية كفخر أو مدح ، أو هجاء ، أو رثاء ، أو عتاب . فنمى شوقى هذا النوع من الشعر الى غايته وتناول كل المناسبات الحديثة فى أشعاره بعاطفة صادقة « تهتز طربا وتنتشى فرحا لكل خطوة تخطوها الامة فى درج الحضارة بعد أن ظلت قرونا تعانى الحرمان والجهل وشتى الآفات الوبيلة » (١) لأن شوقيا — كما سبق ان ذكرت — بعد عودته من منفاه اتصل بالشعب وعاش معه تطلعاته وشاركه كفاحه ، فكان شاعر الفن وشاعر الشعب ، وكان شعره فى المناسبات « واحات جميلة لايزال يبعث الحياة والنضرة فيها ، فاذا الشاعر العبقرى قد سواها آيات رائعة بفضل شاعريته وما تسبغه على هذه المناسبات من معان ، وما تعتصره من أفكار ، وما ترسمه من صور ناطقة ، وخواطر دقيقة » (٢) ولم يكن شعر المناسبات عند شوقى كالكراسي الجميلة المزخرفة التى تتخذ فى الحفلات والمآتم لانه لا يحفل به الا للهو والزينة والزخرف كما يرى الدكتور طه حسين (٣) . بل ان « شوقى » قد سبق عصر التمهيد للفكر الاشتراكى بدعوته الى الاشتراكية التى كان « أول شاعر فى تاريخ الشعر العربى من الجاهلية الى عصره يورد كلمة « الاشتراكية » فى الشعر ويصف محمدا عليه الصلاة والسلام بانه امام الاشتراكيين » (٤) موضحا ما تقوم عليه الاشتراكية الحقة من عدالة وتذويب للفوارق الاجتماعية ، واثر ذلك فى النفوس والمجتمعات فيقول :

بك يا ابن عبد الله قامت سمحة — بالحق من ملل الهدى غراء
لما دعوت الناس لبى عاقل — واصم منك الجاهلين نداء
أبوا الخروج اليك من أوهامهم — والناس فى أوهامهم سجناء
ومن العقول جداول وجلامد — ومن النفوس حرائر واماء
داء الجماعة من (أرسطاليس) لم — يوصف له — حتى أتيت — دواء
فرسمت بعدك للعباد حكومة — لا سوقة فيها ، ولا أمراء
الله فوق الخلق فيها وحده — والناس تحت لوائه اكفاء

(١) فى الأدب الحديث ١٩٧/٢ .
(٢) شوقى شاعر العصر الحديث ص ١٦١ ، ١٦٢ .
(٣) راجع ص ١٣٧ من حافظ وشوقى .
(٤) الهلال عدد نوفمبر سنة ١٩٦٨ ص ١٩٢ .

والدين يسر والخـلافة بيعـة والامر شـورى والحقوق قضـاء
الاشـتراكيون انت امامهـم لولا دعـاوى القـوم والغـلواء
داويت متئـدا وداووا طفـرة واخـف من بعـض الدواء الداء
انصفت اهل الفقر من اهل الغنى فالكل فى حق الحيـاة سـواء
فلو ان انسـانا تخيـر مـلة ما اختار الا دينـك الفقـراء (١)

وشوقى طالما نادى بالاهتمام بالعلم والتعليم فاذا مدح الملك فـؤاد؛ عقب على المدح بقوله :

اذ سرك الملك تبنيـه على اسـس فاسـتنهض البانيين العلم والأدبا
وارفع له من حبال الحق قاعدة ومد من سبب الشورى لهاطنبا (٢)

ويربط العلم بالادب ويجعلهما توامين فيقول :

ترك النفـوس بلا علم ولا ادب تـرك المريض بلا طب ولا آس (٣)

ومازلنا نردد فى اعتزاز واكبار قوله :

وانما الأمم الأخـلاق ما بقيت فان همو ذهبت أخلاقهم ذهبـوا

حتى لا نعرف له مثيلا فى كثرة الاستشهاد به وشيوعه على الألسنة لما نلمسـه جميعا من اثر الأخـلاق فى حياة الفـرد والجماعة . ويخاطب فرعون مصر مادحا فؤادا لأخذه بنظام الشورى :

زمان الفـرد يا فرعـون ولى ودالت دولـة المتجبرينـا
واصـبحت الرعاة بكـل ارض على حـكم الرعيـة نازلينـا (٤)

ويناشد الشباب ان يهزوا العرش ويضـعوا حدا لفسـاد الحكم وغلاء الأسعار فى اعقاب الحرب العالمية الأولى مشيرا الى استغلال التجار الجشعين للشعب فيقول :

شـباب النيـل : ان لكم لصـوتا ملبى حين يرفـع مسـتجابا
فهزوا العرش بالدعـوات حتى يخفف عن كنانتـه العـذابا
امن حرب البسـوس الى غلاء يكاد يعيـدها سبعا صـعابا ؟
عبادك رب قـد جاعـوا بمصر أنيلا سـقت فيهـم أم سرابا ؟
حنانك واهـد للحسـنى تجارا بها ملكـوا المـرافق والـرقابا
ورقق للفقـير بهـا قلـوبا محجـرة واكبـادا صـلابا

---

(١) الشوقيات ١/٢٥ وما بعدها .
(٢) الشوقيات ١/٧٣ .
(٣) الشوقيات ١/١٨١ .
(٤) الشوقيات ١/٣٤٢ .

من اكل اليتيم له عقـــاب ومن اكل الفقـــير فلا عقـــابا ؟
أضير من التجـــار بكل ضـــار أشـــد من الزمـــان عليه نابـــا (١)

مشيرا بحرب البسوس الى الحرب العالمية الأولى وما نتج عن ذلك من احتكار التجار الأجانب للسلع الغذائية ورفع أسعارها حتى ضج الناس بالشكوى وأصبح الكثيرون من عامة الشعب غير قادرين على ملاحقة هذه الأسعار فحرموا انفسهم الكثير من المواد الغذائيـة حتى نرى شوقيا يجأر بالشكوى الى الله سبحانه وتعالى ان ينزل الرحمة على هؤلاء المحتاجين ، وأن يبعث بالرأفة الى قلوب هؤلاء التجار الجشعين حتى يعتدلوا فى أسعار السلع والمواد الغذائية . وفى النهاية يتساءل : اذا كان القانون يعاقب المعتدى على أموال اليتامى أليس من الانصاف أيضا محاسبة المعتدين على حقوق الفقراء الذين أضيروا من تحكم التجار فيهم ومن قسوة الزمن عليهم ؟ . ومن هـذا نرى ان شوقيا لم يترك مشكلة غلاء الأسعار دون أن يسهم فيها برأيه ويدلى بدلوه فيها مما يخالف به الاستاذ عمر الدسوقى حيث يقول :

« ... أما اسماعيل صبرى ، أو شوقى ، أو مطران ، فلم يحسوا بعوز أو ضيق فى خلال الحرب الماضية ، ولذلك لم يخطر لهم ببال وصف الغلاء وما فعله بالناس » (٢) .

ولا ينسى شوقى العمال فيتوجه اليهم بنصائحه الغالية ان يكدوا ويسعوا فى دأب متمسكين بالايمان والاستقامة والتعاون ، كما يدعوهم الى احسان الاختيار لمن ينوبون عنهم فى البرلمان فيقول :—

أيهـــا العمـــال أفنـــوا الـــ ـــعمـــر كـــدا واكتســـابا
واعمـــروا الأرض فلـــولا ســـعيكم امســـت يبـــابا

الى ان يقـــول :

فكـــن الحـــر اختبـــارا وكـــن الحـــر انتخـــابا
ان للقـــوم لعينـــا ليس تألـــوك ارتيـــابا (٣)
فتوقـــع أن يقـــولوا : من عن العمـــال نابـــا (٤)

وقصيدته « عبث المشيب » أنموذج رائع للدعوات الاصلاحية فى مجال الأسرة والاستقرار العائلى . فهى نقد لاذع لهؤلاء الشيب الذين

---

(١) الشوقيات ١/٥٧ .
(٢) فى الأدب الحديث ١/١٩٤ .
(٣) جاء هذا البيت فى الشوقيات هكذا « ان لعينا للقوم » وهو خطأ ظاهر .
(٤) الشوقيات ١/٨٥ ، ٨٦ .

يملكون المال فلا يردعهم هـذا السن المتقـدم ويعبثون بأسم الدين فيتزوجون بالأبكار الصغيرات : ـ

من كل ذى سبعين يكتم شيبه ... والشيب فى فوديه ضوء نهار
يأبى له فى الشيب غير سفاهة ... قلب صغير الهم والأوطار
مهما غدا أو راح فى جولاته ... دفعته خاطبة الى سمسار
فى كل عام همه فى طفلة ... كالشمس ان خطبت فللأقمار
يرشو عليها الوالدين ثلاثة ... لم ادر أيهم الغليظ الضارى ؟
المال حلل كل غير محلل ... حتى زواج الشيب بالأبكار
سحر القلوب ، فرب أم قلبها ... من سحره حجر من الأحجار
دفعت بنيتها لأشأم مضجع ... ورمت بها فى غربة واسار
وتعللت بالشرع قلت : كذبته ... ما كان شرع الله بالجزار
ما زوجت تلك الفتاة وانما ... بيع الصبا والحسن بالدينار (١)

انها الحقيقة المرة التى يعانى منها مجتمعنا حتى اليوم ، حيث نسمع كل يوم عن زواج شيب بفتيات فى مقتبل اعمارهن تحت اغراء المال للأهل والوالدين ، ونتج عن ذلك « الشراء » مآس خلقية وبشرية يندى لها الجبين ، حتى أصبحت فتيات مصر رقيقا ابيض يباع للأثرياء من ابناء البلاد العربية الاخرى وللأسف كلهم كهول وشيب .

وموضوع الانتحار ــ الذى يقدم عليه أصناف من البائسين وخاصة الطلبة بعد فشلهم فى الامتحانات ــ من الظواهر الاجتماعية التى توقف شوقى عندها وتناولها فى قصيدته الرائعة . « انتحار الطلبة » يقطع على المنتحرين سبيل اليأس ويدفع بهم الى طريق الأمل : ـ

نشأ الخير ، رويدا ، قتلكم ... فى الصبا النفس ضلال وخسر
لو عصيتم كاذب اليأس فما ... فى صباها ينحر النفس الضجر
ليس يدرى أحد منكم بما ... كان يعطى لو تأنى وانتظر
رب طفل برح البؤس به ... مطر الخير فتيا ومطر
وصبى أزرت الدنيا به ... شب بين العز فيها والخطر
فلك جار ودنيا لم يدم ... عندها السعد ، ولا النحس استمر
روحوا القلب بلذات الصبا ... فكفى الشيب مجالا للكدر
عالجوا الحكمة واستشفوا بها ... وانشدوا ما ضل منها فى السير
واطلبوا العلم لذات العلم لا ... لشهادات وآداب أخر (١)

---

(١) الشوقيات ١٥١/١
(٢) الشوقيات ١٦٧/١ ، ١٦٨

فقصيدتا « انتحار الطلبة » ، و « عبث المشيب » انموذجان رائعان لشعر الفكرة الذى اندفع اليه الشاعر عن شعور صادق واحساس بالمسئولية تجاه الآفات الاجتماعية التى تهز كيان مجتمعه ، وبنى جنسه ممن يصابون فى افلاذ أكبادهم ويرزءون فى أبنائهم وبناتهم أما بالبيع المسمى بالزواج تحت شدة الفاقة والعوز ، واما بالانتحار المروع الذى يجنى به الشباب على انفسهم وعلى آبائهم وأوطانهم . ومثل هذا الشعر الذى يتناول الحقائق بلا تزييف أو مبالغات ويصفها بدقة واحكام يصل الى أعماق النفس ويهزها هزا ، فيبلغ غايته ويؤدى رسالته الفنية على احسن وجه وأتم صورة .

فكان شوقى بتسجيله مشاعر قومه واحوالهم شاعر الوجدان الجماعى ، وكان بهذا الاتجاه الجماعى نقطة تحول واضح فى الشعر العربى حيث انتقل به من الوجدان الذاتى الى الوجدان الجماعى مما نعتبره تحولا وتجديدا فى منهج القصيدة العربية وطرائق التعبير الشعرى .

٣ ـ أما اذا انتقلنا الى حافظ فاننا نجده قد ضرب بسهم وافر فى الشعر الاجتماعى الذى شارك به فى احداث مجتمعه ومشاكله وعيوبه ، حتى وصل الى مكانة عالية فى هذا الاتجاه لم يبلغها شاعر سابق أو لاحق له . فقد كان ابن الشعب العانى ، ولسانه المترجم فشارك فى حركات الاصلاح وتشخيص المشاكل التى يعانى منها مجتمعه فى الميادين الاخلاقية والاجتماعية والثقافية معبرا عنها تعبيرا صادقا باحساس مرهف ، وروح مصرية صادقة سكب عليها من خوالج نفسه ما جعلها صورة حية تتدفق بالقوة والابداع الفنى فكانت تصويرا صادقا عن آلام الشعب وآماله وما يتصل بالمجتمع من احداث . والحق أن حافظا كان بطل هذا الميدان ، فكم له من شعر انشده فى الحفلات التى أقيمت لجمع التبرعات للمنكوبين ، أو فى افتتاح مؤسسة للمشردين ، وكم له من قصائد فى الحث على تخفيف مصاب من المصابين ، ومسح دموع الباكين (١) . فمصر قد ملكت عليه قلبه واحتوت مشاعره ووجدانه :

لعمرك ما ارقت لغير مصر ... وما لى دونها أمل يرام
ذكرت جلالها أيام كانت ... تصول بها الفراعنة العظام
وأيام الرجال بها رجال ... وأيام الزمان لها غلام
فأقلق مضجعى ما بات فيها ... وباتت مصر فيه فهل ألام ؟ (٢)

---

(١) تطور الادب الحديث فى مصر ص ١٣٢ وما بعدها .
(٢) الديوان ٢/٥٥

فكان حافظ يأسى لما تعانى مصر وما يعترض سبيل نهضتها من عقبات . يشارك ابناءها افراحهم واحزانهم وآمالهم وآلامهم ، وشملت قصائده كل عيوب المجتمع التى كان المستعمر يغتبط باستشرائها فى جسم المجتمع المصرى ، حتى يبقى دائما متخاذلا ضعيفا . فقد مضي فى شعره يحارب الفقر والجهل وعيوبنا الاجتماعية لعصره ويدعو الى البر بالبؤساء وانشاء الملاجىء لهم ، كما يدعو الى النهوض بالتعليم وانشاء الجامعةالمصرية ، وكان لايترك فى شعبه علة الا ارشد الىعلاجهاوالتخلص من آفاتها ، ولم تعرف العربية من قبله شاعرا اجتماعيا على هذا النحو يريد أن يصلح أمته ويثيرها ضد معايبها ونقائصها الاجتماعية والخلقية » (١) ، فقد كان حافظ صديق الشعب كله ، صديق الفقراء والاغنياء وأوساط الناس.نشأ بينهم يعانى مما يعانون ، ذاق مر الفقر، واكتوى بنار الفاقة ، وعرف ذل الحاجة والبؤس ، وشنت عليه الايام فى مستهل حياته حربا شعواء ، كما كان متأثرا بمبادىء الحزب الوطنى الذى كان يهدف الى نهضة الامة فى كل مرافق الحياة واتصل بقادة الاصلاح الدينى والاجتماعى ، كالشيخ محمد عبده ، ومصطفى كامل ، وسعد زغلول ، وقاسم امين ، وارتبط بمبادئهم واتجاهاتهم الوطنية والاجتماعية . وبهذا كله كان ترجمان الشعب الصادق وصورة حية لعصره وما يدور فيه من أحداث « فأتى تصويره لحياة المجتمع المصرى تصويرا صادقا مصريا صميما » (٢) . يقول حافظ ابراهيم فى قصيدته « غلاء الاسعار » ويوجه فيها الخطاب فى تهكم مرير الى الانجليز (المصلحين) :

أيها المصلحون ضاق بنا العيـ ـــش ولم تحسنوا عليه القاما
عزت السلعة الذليلة حتى بات مسح الحذاء خطبا جساما
وغدا القوت فى يد الناس كاليا قوت حتى نوى الفقير الصياما
يقطع اليوم طاويا ولديه دون ريح القتار ريح الخزامى (٢)
ويخال الرغيف فى البعد بدرا ويظن اللحوم صيدا حراما
ان أصاب الرغيف من بعد كد صاح : من لى بأن أصيب الاداما؟
أيها المصلحون أصلحتم الار ض وبتم عن النفوس نياما
أصلحوا أنفسا أضر بها الفقـ ـــر واحيا بموتها الآثاما (٤)

---

(١) فصول فى الشعر ونقده ص ٢٨٦
(٢) حافظ ابراهيم ما له وما عليه ص ١٧٢
(٣) طاويا : جائعا ، القتار (بالضم) ريح الشواء ، والخزامى : نوع من الرياحين وزهره من أطيب الازهار نفحة ، ومعنى البيت أن ريح ذلك الزهر أقل شأنا عنده من ريح الشواء لحاجته الى الثانى دون الاول .
(٤) الديوان ١/٣٠٤ ، ٣٠٥

اليست هذه مشكلتنا فى الوقت الحاضر ؟ اليست مشكلة غلاء الاسعار أولى مشاكلنا الاجتماعية الآن ؟ اليست صيحة حافظ «أصلحوا أنفسا أضر بها الفقر» هى صيحة الكثير من ابناء شعبنا المكافح فى هذه الايام ؟

ويتعرض حافظ لظاهرة اجتماعية ما زلنا نعانى منها بل تتزايد يوما بعد يوم حتى اصبحت تشكل خطرا فادحا استشرى فى مجتمعنا . فالرشوة داء عضال ، يؤدى بالبلاد الى الفساد والهلاك ويقضي على كل الاخلاقيات والقيم الانسانية الرفيعة ، فنراه يهاجم المهندس الذى يؤثر بماء النيل من يدفع له رشوة تتخم جيبه ، ويحرم الماء على العاجزين عن دفع تلك الرشوة فيقول :

ومهندس للنيل بات بكفه ... مفتاح رزق العامل المطراق
تندى وتيبس للخلائق كفه ... بالماء طوع الاصفر البراق
لا شيء يلوى من هواه فحده ... فى السلب حد الخائن السراق(١)

ويكشف الستار عن المحتالين باسم الدين ممن يوقعون الابرياء فى حبائلهم :

كم عالم مد العلوم حبائلا ... لوقيعة ، وقطيعة ، وفراق
وفقيه قوم ظل يرصد فقهه ... لمكيدة أو مستحل طلاق
يمشي وقد نصبت عليه عمامة ... كالبرج لكن فوق تل نفاق
يدعونه عند الشقاق وما دروا ... ان الذى يدعون خدن شقاق (٢)

ويتجه بالنقد اللاذع الى ابناء طائفته من الادباء والشعراء والكتاب ممن لايلتزمون صدق الكلمة فى فنهم ويشوهون الحقائق ويطمسون معالمها لهوى فى نفوسهم أو مطمع حزبى أو طائفى فيقول :

واديب قوم تستحق يمينه ... قطع الانامل أو لظى الاحراق
يلهو ويلعب بالعقول بيانه ... فكأنه فى السحر رقية راق
فى كفه قلم يمج لعابه ... سما وينفثه على الاوراق
يرد الحقائق وهى بيض نصع ... قدسية علوية الاشراق
فيردها سودا على جنباتها ... من ظلمة التمويه ألف نطاق
عريت عن الحق المطهر نفسه ... فحياته ثقل على الاعناق
لو كان ذا خلق لأسعد قومه ... ببيانه ويراعه السباق (٣)

---

(١) المصدر نفسه ص ٢٦٩
(٢) المصدر السابق ص ٢٦٨
(٣) الديوان ٢٦٩/١

ويرى حافظ ابراهيم ضرورة الاهتمام بالاطفال البائسين ممن حرمتهم الاقدار من الرعاية والحنان الأبوى لأن فى هذه الرعاية وقايةلهم من الفساد والانحراف وابعادا لهم عن طريق الغواية ، وبذلك يأمن المجتمع شرهم . ولهذا نراه ينشد القصائد العديدة فى هذا المعنىفيقول قصيدة بعنوان (رعاية الاطفال سنة ١٩١٠) وفى ملجأ رعاية الاطفال سنة ١٩١١ ، وفى حفل أقامته جمعية رعاية الطفل سنة ١٩١٣ ،ويقول فى دعوة للاحسان سنة ١٩١٥ وفى الجمعية الخيرية الاسلامية سنة١٩١٦ وفى اعانة العميان سنة ١٩١٦ ، وفى ملجأ الحرية سنة ١٩١٩ ، وفى جمعية الطفل سنة ١٩٢٨ (١) . ومن قوله فى الجمعية الخيرية الاسلامية على لسان يتيم آوته الجمعية وانتشلته من وهدة الفقر والحرمان والتشرد حتى اكتمل عقلا وعلما :

قضيت عهد حداثتى	ما بين ذل واغتراب
لم يغن عنى بين مشـ	رقها ومغربها اضطراب
صفرت يدى فخوى لها	راسي وجوفى والوطاب
وانا ابن عشر ليس فى	طوقى مكافحة الصعاب
لم يبق من أهلى سوى	ذكر تناساه الصحاب
أمشي يرنحنى الاسى	والبؤس ترنيح الشراب
فلكم ظللت على طوى	يومى ، وبت على تباب
والجوع فراس ، له	ظفر يصول به وناب
فكأنه فى مهجتى	نصل تغلغل للنصاب
فاذا ظفرت بكسرة	فأدامها منى لعاب (٢)

نقرأ هذه الابيات فتطالعنا العاطفة الصادقة والاحساس الدقيق ونستشف منها يتم حافظ وآلام طفولته وكأنها تصوير صادق لحالته الخاصة .

ويشيد حافظ بأعمال جماعة رعاية الاطفال وما تقوم به من خدمات جليلة منوها بأفضالها على الطفولة البائسة . فيصور فى قصيدته امرأة حاملا كأنها شبح أو طيف خيال التقى بها فى طريقه وقد حرمت الراعى ، وافتقدت المساعد والمعين ، فلما عرف حافظ أمرها حملها الى دار رعاية الاطفال حيث لقيت العناية والرعاية فيقول :

---

(١) راجع على الترتيب ديوان حافظ ٢٦٣/١ ، ٢٧١ ، ٢٨٠ ، ٢٨٥ ، ٢٩٠ ، ٢٩٤ ، ٢٩٦ ، ٢٩٨

(٢) الديوان ٢٩٠/١ ، ٢٩١ والوطاب فى البيت الثالث : وعاء الزاد ، والاصل فيه سقاء اللبن .

وإذا بأيد طاهـــرات عــودت — صنع الجميل تطوعت فى الحال
جاءت تسابق فى المبرة بعضها — بعضا لوجه الله لا للمـــال
وتناولت بالرفق ما أنا حامل — كالأم تكلأ طفلهــــــا وتوالى
وإذا الطبيب مشمر وإذا بها — فوق الوســائد فى مكان عالى
جاءوا بأنواع الدواء وطـوفوا — بسرير ضيفتهــم كبعض الآل
وجثا الطبيب يجس نبضا خافتا — ويرود مكمن دائهــا القتــال
لم يدر حين دنا ليبلو قلبهــا — دقات قلب أم دبيب نمـــال ؟
ودعتها وتركتهــا فى أهلهـــا — وخرجت منشرحا رضى البال
وعجزت عن شكر الذين تجردوا — للباقيات وصــالح الاعمــال (١)

« وهذه القصيدة هى التى جعلت المنفلوطى ينصف من نفســـه حافظا ، فيجعله مجددا بعد أن قسا عليه فى حكمه فى كتابه«النظرات»»(٢) ولا شك أن المنفلوطى أحس احساسا صادقا بهذه اللوحة الفنية البارعة فالصورة ماثلة امامنا تتحرك فى مشاعر اقل ما توصف به انها صــادقة لا اثر فيها لتكلف او التواء ، لنقرأ له هذه الابيات من نفس القصـــيدة مصورا :

فحملت هيكل عظمهـــا وكأننى — حملت حين حملت عود خلال
وطفقت انتهب الخطــا متيمما — بالليل (دار رعاية الاطفال)
امشى وأحمل بائسين : فطارق — باب الحيــاة ، ومؤذن بزوال
ابكيهمــا وكأنمـــــا انا ثالث — لهما من الاشفاق والاعوال(٣)

انها مشاعر ممتزجة بالالم لما يحمله بين يديه وما يحمله فى طيات نفسه من شقاء وبؤس وحرمان . ان القصيدة كلها انموذج رائع للعمل الفنى الذى يتمثل فيه (المثل الاعلى) للفن الرفيع : ــ فالوحدة العضوية (وحدة الموضوع ــ ووحدة الجو النفسي) والتجربة الشعورية الصادقة التى حملتها العواطف الصادقة ، والتصــوير الكلى بجــانب التصـــوير الجزئى ، كل ذلك غالب على القصيدة وهى فوق ذلك كله قصـــيدة انسانية عالية ، تزخر بحقائق الحياة وصورها مما يجعلها انموذجا رفيعا فى التجديد والابتكار . وحافظ ابراهيم لا يكل من الوقوف فى محافل البر والدعوة لها ويشارك فى كل المناسبات التى تسهم فى ذيوع هـــذه الدعوة وانتشارها ، ولم تضعف عاطفته نحو الطفولة والدعوة للبر بها، فقد كان « يحس فى أقصي ضميره أنه طفــل كبير محــروم من مبــاهج

---

(١) الديوان ٢٦٥/١
(٢) حافظ ما له وما عليه ص ٢٠٠ وراجع مهرجان حافظ ٩٥/١
(٣) الديوان ٢٦٤/١

الحياة ، وطبيعى أن يعطف الطفل الكبير على اخوانه الصغار ، ويدعو للبر بهم والاحسان اليهم ، بمساعدة الجمعيات القائمة على رعاية الطفولة » (١)

وقد أجبنا نداءكن وجئنا — نسأل القادرين بعض النوال
لو ملكنا غير المقال لجدنا — ان جهد المقل حسن المقال (٢)

بل أننا لنزعم أن قصائد حافظ الاجتماعية جعلت منه فى عصره مصلحا يصف العلل ويبرز المأساة ويستدعى الأساة ويستدر أنبل ما فيهم من عواطف الاشفاق والرحمة (٣) .

ويطول بنا الحديث فى استقراء نماذج الشعر الاجتماعى عند حافظ لأن هذا المجال فيض زاخر . ولكننا لاننسى تلك اللوحة التى تصور حريق ميت غمر الذى شب يوم الخميس أول مايو سنة ١٩٠٢ واخذ يلتهم كل ما صادفه او وصلت اليه السنته فى المدينة حتى اليوم الثامن من الشهر نفسه ، ودمرت بسببه دور المتاجر ، وهلك خلق كثيرون وتألفت جماعة من الاعيان للاسهام فى تخفيف ويلات هذه النازلة وتسابق أصحاب الخير فجادوا بما لديهم . وهز الحادث كيان حافظ فصاح من أعماقه :

سائلوا الليل عنهم والنهارا — كيف باتت نساؤهم والعذارى ؟
كيف أمسى رضيعهم فقد الأ — م وكيف اصطلى مع القوم نارا
كيف طاح العجوز تحت جدار — يتداعى واسقف تتجارى ؟
رب ان القضاء أنحى عليهم — فاكشف الكرب واحجب الاقدارا
ومر النار أن تكف أذاها — ومر السيل أن يسيل انهمارا

ثم يصور لنا ما حل بالقوم من أضرار ، ويعرض ما نزل بهم « فى لوحة نابضة حية نتبين فيها ألسنة النيران التى أشعلت فحمة الدياجى، والجماعات الهاربة من النيران تلتمس النجاة عراة حفاة ، بعد أن خلفوا كثيراً من أهلهم وكل متاعهم طعمة للنار الطاغية » (٤)

---

(١) حافظ ما له وما عليه ص ٢٠٠
(٢) الديوان ٢٩٩/١
(٣) راجع حافظ ما له وما عليه ص ٢٠٤
(٤) راجع حافظ ما له وما عليه ص ٢١٣

اشعلت فحمة الدياجى فباتت تمـلأ الارض والسماء شرارا
غشيتهم والنحس يجرى يمينا ورمتهم والبؤس يجرى يسارا
فأغارت واوجه القوم بيض ثم غارت وقد كستهن قارا
اكلت دورهم فلما استقلت لم تغادر صغارهم والكبارا
أخرجتهم من الديار عراة حذر الموت يطلبون الفرارا
يلبسون الظلام حتى اذا ما اقبل الصبح يلبسون النهارا (١)

وبعد هذا التصوير المبدع الذى يدفع بالنفوس الى البذل والمسارعة بالعطاء يتجه الى الاغنياء يستندى اكفهم ويطالبهم بحق الفقراء والمنكوبين فى اموالهم ويذكرهم بأنعم الله عليهم ، ويخص بالذكر « المنشاوى » الثرى المعروف آنذاك فيقول :

مر بألف لهم وان شئت زدها واجرهم كما اجرت النصارى

وكأنه بهذا النداء يقرر الحق المعلوم فى مال كل غنى لأخيه فى الوطن الذى نكبته الحوادث وجار عليه الزمن .

وحافظ ابراهيم حريص على وحدة امته ، داع الى الوحدة والتضامن والتسامح فيقول فى الخلاف الطائفى بين المسلمين والأقباط :

هلاك الفرد منشؤه توان وموت الشعب منشؤه انقسام (٢)

ويرشد المصريين الى الطريق المستقيم مستنهضا هممهم لاستعادة مجد الجدود والتغلب على الصعاب التى تعترض طريقهم فيقول :

قم يا ابن (مصر) فأنت حر واستعد مجد الجدود ولا تعد لمراح
شمر وكافح فى الحياة فهذه دنياك دار تناحر وكفاح
وانهل مع النهال من عذب الحيا فاذا رقا فامتح مع المتاح
واذا الح عليك خطب لا تهن واضرب على الالحاح بالالحاح
وخض الحياة وان تلاطم موجها خوض البحار رياضة السباح
واجعل عيانك قبل خطوك رائدا لا تحسبن الغمر كالضحضاح (٣)

من هذا كله نستطيع أن نقرر فى غير مغالاة او تزيد أن حافظ ابراهيم استحق لقب « شاعر النيل » عن جدارة لأن شعره كان استجابة

---

(١) الديوان ١/٢٣٩ ، ٢٤٠
(٢) الديوان ٢/٥٩
(٣) الديوان ٢/١٠٣ والغمر : الماء الكثير ، الضحضاح : الماء القريب القعر

لروح عصره ومجتمعه وكان بهذا الاتجـــاه مدركا لدور الفن فى خدمة الحياة ولدور الشعر خاصة فى مجال النضال من اجل حياة عزيزة شريفة. « وحافظ فى هذا اللون من الشعر الاجتماعى سابق لشعراء العرب جميعا فمن قبله لم تعرف العربية شاعرا اجتماعيا من طرازه . حقا نجد عند المتنبى وأبى العلاء المعرى بعض أبيات تنحو هذا النحو ولكنهما لا يقصدان بها — كما قصد حافظ — الى غاية اجتماعية من اصلاح شعب وتقويمه وتحريك نفسه واثارتها ضد معايبه ومساوئه . ومن أجـل ذلك لقب — غير منازع ولا مدافع — بالشاعر الاجتماعى لقبا انفرد به من دون شعراء عصره » (١) . فقد عزف لنا على مدى اكثر من ربع قرن على قيثـارته الحانا خالدة — استمدت هذا الخلود من تصويرها لطموح الشعب المصرى وأحلامه ، وتصوير حزنه وبؤسه وشكواه وفقره ، وتصوير ما يضطرب فى قلوب زعمائه ومصلحيه من دعوات روحية وعقلية وسياسية ووطنية .

٤ — واذا كان الرثاء غرضا قديما من اغراض الشعر العـربى فان حافظا حوله من رثاء شخصي الى رثاء شعبى ، وخاصة بعد ان صـقل موهبته واجتاز مرحلة التقليد فى بداية حياته الأدبية ، واصبح مدفوعا الى الرثاء ، لا مقلدا أو مجاملا — بعاطفتـه الصادقة معبرا عن لوعـة الشعب وحزنه فيمن افتقد من المصلحين والقادة من امثال الشيخ محمد عبده ومصطفى كامل وقاسم أمين « فقد كانت نفس حافظ رحمه الله تمتاز بشيئين أتاحا له اجادة الرثاء واتقانه والبراعة فيه ، كانت قوية الحس كأشد ما تكون النفوس الممتازة قوة حس ، وصفاء طبع واعتدال مزاج . وكانت الى ذلك وفية رضية لا تستبقى من صلاتها بالناس الا الخير ، ولا تحتفظ الا بالمعروف ولا ترى للاحسان والبر جزاء يعـدل الاشادة به والثناء عليه ونصبه للناس مثلا يحتذى ونموذجا يتأثر . . . فأما الامر الآخر فصلة غريبة متينة بين هذه النفس القوية الكريمة وبين نفوس الشعب وميوله وأهدافه وآماله ومثـله العليـا » (٢) ، فكان فى رثائه لا يصور حزن نفسه ولوعته فقط وانما كان يصور لوعة أمته وحزنها على أبنائها البررة حزنا يفيض أسى وحسرة ، اذ كان حافظ « يرثى لأنه يحزن ، وكان يحزن لأنه يحب ، وكان يحب لأن الله قد وهبه نفسا رضية مؤثرة لم تبرأ من شيء قط كما برئت من الأثرة ، وكما برئت من الضغينة والحقد » (٣) . ولعل مرثيته فى الاستاذ الامام الشيخ محمـد عبـده (— ١٩٠٥ م) « تعد بحق من رائعات المراثى على امداد عصور الشعر العربى . فنفثات قلبـه تمـلأ النفوس لوعة والقـلوب أسى . والنـار

(١) فصول فى الشعر ونقده ص ٢٥٧ .
(٢) حافظ وشوقى ص ١٤٠ ، ١٤١
(٣) حافظ وشوقى ص ١٤٣

التى تضطرم بنفسه حزنا صادقا على استاذه ووليه تنفذ خلال القلوب وكأنما تلذع جمراتها قلبه لذعا أليما » (١) .

سلام على الاسلام بعد محمد سلام على أيامه النضرات
على الدين والدنيا على العلم والحجا على البر والتقوى على الحسنات
لقد كنت أخشى عادى الموت قبله فأصبحت أخشى أن تطول حياتى
فوالهفى والقبر بينى وبينه على نظرة من تلكم النظرات
وقفت عليه حاسر الرأس خاشعا كأنى حيال القبر فى عرفات (٢)

ففى هذه الأبيات نتعرف على مبلغ الحزن العميق الذى نال الشاعر بفقد الامام . حزن من أحس بعظم المصاب وفراغ المكان فى وقت كان الاسلام فى اشد الحاجة الى بقائه ليخرس السنة الأفاكين المتجرئين على الدعوة الاسلامية .

اننا نشعر بعظم الخسارة الفادحة ، وبزفرات تلك النفس الموجعة وهو يصور فجيعته تصويرا بارعا وكأنه طوفان من الحزن يأتى على كل نفس :

تباركت هذا الدين دين محمد أيترك فى الدنيا بغير حماة ؟
تباركت هذا عالم الشرق قد مضي ولانت قناة الدين للغمزات (٣)

اهناك لوعة او حزن اظهر واعمق مما تحمله هذه الأبيات ؟!

فياسنة مرت بأعواد نعشه لأنت علينا أشام السنوات
حطمت لنا سيفا ، وعطلت منبرا واذويت روضا ناضر الزهرات
واطفأت نبراسا واشعلت انفسا على جمرات الحزن منطويات (٤)

ان القصيدة كلها برهان ساطع على حزن قائلها حزنا لا تشوبه شائبة من رياء أو مجاملة . ويصور لنا الحزن الذى عم الشرق كله واستولى على العالم الاسلامى عامة فانهمرت الدموع وفاضت كالطوفان.

---

(١) حافظ ما له وما عليه ص ٢٤٤
(٢) الديوان ١٤٤/٢
(٣) المصدر نفسه والصفحة .
(٤) ديوان حافظ ١٤٦/٢

تكاد الدمـــوع الجاريات تقـله وتدفعـــه الانفاس مستعرات
بكى الشرق فارتجت له الأرض رجة وضاقت عيون الكـون بالعبرات
ففى الهند مجزوع، وفى الصين جازع وفى مصر باك دائـم الحسرات
وفى الشام مفجوع، وفى الفرس نادب وفى تونس ماشئت من زفـرات
بكى عـالم الاسـلام عالم عصره سراج الدياجى هادم الشبهات(١)

انها العاطفة الصادقة استحالت الى فيض من الدموع ونار مستعرة فى النفوس . وعلى الرغم من ان هذه القصيدة معارضة لقصيدة دعبـل الخزاعى فى آل البيت والتى مطلعها :

مدارس آيـات خلت من تـلاوة ومنزل وحى مقفر العرصـات

فاننا نجد روح حافظ وما تميز به من بساطة فى الأداء وصـباغة محكمة قد جعلت تلك المعانى التى قد ألم بها من القدماء تخرج فى صياغة جديدة تجعلها تفوق أصلها :

أنظر الى قول أبى العلاء المعرى فى الرثاء :

ولــولا قــولك الخلاق ربى لكــان لنــا بطلعتك افتتـــان

وقـــوله ايضـــا :
اســـهب فى وصـــف علاك لنا حتى خشـــينا النفوس تعبدكا

تجد أن « هذين البيتين صعلوكين اذا قستهما بقول حافظ فى رثاء الشيخ محمد عبده » (٢) اذ يقول :

فلا تنصبوا للناس تمثال (عبده) وان كان ذكرى حكمـة وثبـات
فانى لاخشى أن يضلوا فيومئـوا الى نور هذا الوجه بالسجدات(٣)

ففى البيتين لا شك صورة خالدة « لا تستمد خلودها ممن قيلت فيه وحده ، ولا من قالها وحده وانما تستمد هذا الخلود من الرجـلين جميعا » (٤)

---

(١) المصدر السابق ص ١٤٧
(٢) مصطفى صادق الرافعى (المقتطف م٨١ سنة ١٩٣٢ ص ٢٧٣) وراجـع حافظ ما له وما عليه ص ٢٤٦ ، ٢٤٧
(٣) الديوان ١٤٨/٢
(٤) حافظ وشوقى ص ١٤٩ .

يقول الدكتور طه حسين « لو أنى ذهبت احلل القصيدة كلها واختار منها لما تركت منها بيتا واحدا فكلها جيد ، اما لجدة المعنى وأما لرصانة اللفظ ، واما لصدق اللهجة ، واما لهذه الخلال كلها مجتمعات » (١) . وهذه الحقيقة ، فالعاطفة الصادقة ، والتعبير الجيد ، والمعانى القيمة التى لا تزيد فيها أو مبالغة ، اظهر مافى هذه المرثية الخالدة . فقد رثى الامام كثير « من الشعراء ولكننا لا نظفر من هذه المراثى بمثل ما نظفر به فى مرثية حافظ : من شعور صادق وتصوير رائع ، ونغمات حزينة متلاحقة » .

واذا اردنا أنموذجا آخر من نماذج الرثاء الوطنى والجماهيرى على لسان ابن الشعب فان مراثيه فى زعيم الامة الشاب « مصطفى كامل » (١٨٧٤ — ١٩٠٨) مثال آخر من هذه المراثى الخالدة .

فقد رثاه بثلاث قصائد الاولى ألقيت على قبر الفقيد ساعة دفنه ، والثانية فى ذكرى الأربعين ، والثالثة بعد مرور عام على وفاته . وكل واحدة منها كانت قطعة من نفسه المكروبة التى هزها ذلك المصاب الفادح . ففى قصيدته الأولى التى تمثل لوعة حافظ الصادقة ، وهول الفاجعة ، كما كانت خير معبر عن شعور المصريين فى هذا الحدث الجلل يقول :

ايا قبر هذا الضيف آمال امة فكبر وهلل والق ضيفك جاثيا
عزيز علينا أن نرى فيك (مصطفى) شهيد العلا فى زهرة العمر ذاويا
أيا قبرلو أنا فقدناه وحده لكان التأسي من جوى الحزن شافيا
ولكن فقدنا كل شيء بفقده وهيهات أن يأتى به الدهر ثانيا (٢)

فلهذه الأبيات قدرة غريبة فى السيطرة على النفوس والمشاعر ، لانها تصور حزن الشعب وأساه . فقد كان مصطفى زعيما سياسيا ايقظ الأمة من سباتها العميق وملأ نفوسها املا ورجاء ، فنطق حافظ بألسنة الجماهير المكلومة فى هذه الأبيات « وأبرع ما يكون حافظ فى الرثاء حين يصور حزن الشعب وألمه » (٣) .

ورثى حافظ الزعيم الشعبى سعد زغلول (١٨٦٠ — ١٩٢٧ م) بقصيدة رائعة جاءت أطول نفسا من مراثيه فى الامام ومصطفى كامل وذلك لأن حافظا افتقد بفقد سعد زغلول الصديق الذى كان يغمره بفيض

---

(١) السابق ص ١٤٧ .
(٢) الديوان ٢/١٤٩ .
(٣) حافظ وشوقى ص ١٥٠ .

رعايته ، والأنيس الذى كان يأنس بقربه ، كما افتقد زعيما شعبيا ، التفت حوله الجماهير المصرية ، وتعلقت آمالها به ، وشهدت مواقفه الصامدة ضد الانجليز واحتماله آلام النفى والاضطهاد رغم شيخوخته ، ومع ذلك لم تلن له قناة أو تضعف له شكيمة ، ولهذا كله جاءت القصيدة ناطقة بالوفاء وصدق التصوير ، والمشاعر الفياضة . فيبدؤها بهذا المطلع الذى يفيض أسي ولوعة :

ايه يا ليل هل شهدت المصابا كيف ينصب فى النفوس انصبابا ؟

ثم يناشد الليل فى أسى وحسرة أن يجلل الوجوه بالسواد على هذا المصاب الجلل :

قد يا ليل من سوادك ثوبا للدرارى وللضحى جلبابا
انسج الحالكات منك نقابا واحب شمس النهار ذاك النقابا
قل لها : غاب كوكب الأرض فى الار ض فغيبى عن السماء احتجابا
والبسينى عليه ثوب حداد واجلسي للعزاء فالحزن طابا (١)

ويشيد من أعمال الزعيم تمثالا خالدا فى طريقة جديدة للرثاء تميز بها رثاء حافظ وهى أنه رغم المبالغة والغلو فى الخيال لم يكن يفسد الحقائق او يعبث بها فيقول عن سعد :

جمع الحق كله فى كتاب واستثار الأسود غابا فغابا
ومشى يحمل اللواء الى الحق ويتلو فى الناس ذاك الكتابا
كلما اسدلوا عليه حجابا من ظلام ازال ذاك الحجابا
واقف فى سبيلهم اين ساروا عالم باحتيالهم أين جابا
اى مكر يدق عن ذهن (سعد) أى ختل يريغ منه اضطرابا ؟
شاع فى نفسه اليقين فوقا ه به الله عثرة أو تبابا
عجزت حيلة الشباك وكان الشرق للصيد مغنما مستطابا
كلما احكموا بأرضك فخا من فخاخ الدهاء خابوا وخابا
او اطاروا الحمام يومالزجل قابلوا منك فى السماء عقابا
تقتل الدس بالصراحة قتلا وتسقى منافق القوم صابا
وترى الصدق والصراحة دينا لا يراه المخالفون صوابا
تعشق الجو صافى اللون صحوا والمضلون يعشقون الضبابا
انت أوردتنا من الماء عذبا وأراهم قد اوردونا السرابا

(١) الديوان ٢/٢١٨ ، ٢١٩ .

قد جمعت الاحزاب حولك صـفا ونظمت الشـيوخ والنـوابا
وملكت الزمـام واحتطت للغيب وادركت بالأنـاة الطـلابا
ثم خلفت بالكنانـة أبطـالا لا كهـولا أعزة وشـبابا (١)

انها مقالة صدق وتسجيل رائع لجهاد الزعيم الشعبى (سـعد زغاول) وبيان لحنكته السياسية ومواقفه البطولية الرائدة نحسـها ، وتتراءى امامنا فى هذا التجسيم النابض بالشعور الدافق والاحساس الصادق ، وهذا هو رثاء حافظ الذى جعل منه « شاعر النيل » وابن مصر المخلص ، وترجمانها الأمين فبلغ به من نفوسنا مبلغا لم يصل اليه شاعر غيره . وقد شهد له شوقى بذلك حيث قال فى رثائه :

قد كنت اوثر ان تقـول رثائى يا منصف الموتى من الاحياء (٢)

فهو لايصور لوعته وحزنه فى رثائه فقط وانما يصور لوعة وحزن افراد الشعب كله على ابناء مصر المجاهدين تصويرا يثير مافى النفوس من عواطف الحزن الكامنة ، فيبكون معه فى لوعة محرقة ويذرفون الدموع الثخينة فى جزع وحزن صادقين . وبالاضافة الى ذلك فان رثاءه لم يكن « صورة لما يثور فى نفسه ونفس الناس فحسب وانمـا رثاؤه يصـلح مصدرا من مصادر التاريخ السياسي والاجتماعى فى هذا العصر . فقـد كان حافظ يبالغ ويغلو ويطبع الخيال ويضطر الى المحال ، ولكنه رغم هذا كله لم يكن يفسد الحقائق ولا يعبث بها ، وانما كان مؤرخا صادقا لحوادث فى رثائه وشعره السياسى كما كان مصورا متقنا للنفوس »(٣) ومع هذا التصوير المبدع للأسي والحزن فانه لم ينس مصر والاشـادة والفخر بها والدعوة الى السعى والعمل من اجل ايقاظ أمته ودعوتهـا الى العمل والجهاد فى مرثياته . وحسبنا دليلا على ذلك هذه الأبيات فى رثاء مصطفى كامل فى الذكرى الأولى لوفاته :

يا ايها النشء سيروا فى طريقته وثابروا رضى الاعداء أو نقمـوا
فكلكم (مصطفى) لو سار سيرته وكلكم (كامل) لو جازه السام
قد كان لا وانيـا يومـا ولا زكلا يستقبل الخطب باسما ويقتحم(٤)

---

(١) الديوان ٢/٢٢٣ ، ٢٢٤ .
(٢) الشوقيات ٣/٢٤ .
(٣) حافظ وشوقى ص ١٥٧ ، ١٥٨ .
(٤) الديوان ٢/١٦٣ .

ويقول فى رثاء محمد فريد (١٨٦٧ — ١٩١٩)

قلْ لصب (النيلْ) ان لاقيتــه فى جوار الدائم الفــرد الصـمد
أن مصرا لاتنى عن قصـــدها رغم مانلقى ، وان طال الامــد
جئت أحمـــل البشرى الـــى أول البـانين فى هـــذا البـــلد
فاسترح ، واهنأ ، ونم فى غبطـة قدبذرت الحب والشعب حصد(١)

وغير ذلك مما يدعو اليه الشـاعر فى قصـائد الرثاء نتيجة الحب الصادق لأمته والرغبة المخلصة فى صلاحها ، والحرص على نصرتها ، واعزازها . فكان أن تملك شعره العقول وخلب الألباب ، وتولد عنـه الاعجاب والاقناع .

ب — شعر العروبة والاسلام عند شوقى :

١ — اذا كان شوقى فى شعره الوطنى والاجتماعى يصور مشـاعر الامة المصرية ويعكس فى مرآة شعره عواطف المصريين ، فانه لم يكتف بذلك ، بل حلق بقيثارته فى أجواء العالم العربى والاسلامى ونطـق عن أهله وشعوبه وعلى الأخص بعد الحرب العالمية الأولى . فبعد ان كان يذكر العروبة على هامش مدائحه فى الترك أو فى الرسول عليه الصلاة والسلام قبل منفاه ، نجد اللحن قد تغير ، ونراه يقف من البلاد العربية والاسلامية موقفا مغايرا ، مدفوعا الى ذلك بحبـه الشـديد للتـاريخ العربى والاسلامى واعتزازه به ، وتأثره بالاحداث المؤلمة التى وقعت فى ذلك الوطن الكبير . فرأيناه يرتبط بالعرب جميعا ، ويصور فى شعره نواحى الحياة المختلفة فى الوطن العربى الممتد من سياسية واجتماعيـة واقتصادية ، وثقافية ، ويشارك أبناءه أفراحهم واحزانهم ، واخذ «يتغنى بالنزعات الوطنية والقومية ويقف من العرب موقفه من مصر . فيتغنى بأمجادهم الماضية وثوراتهم الحاضرة ويحس احساسـا قويا بأن مصر والشام والعراق وغيرها من البلاد العربيـة أسرة واحدة » (٢) . يقول فى قصيدته يوم مبايعته بامارة الشعر العربى :

رب جـار تلفتت مصر توليـــه ســؤال الكـــريم عن جيرانه
بعثتنى معـــزيا بمآقـــى وطنى أو مهنئـا بلســانه

---

(١) الديوان ٢/١٩٨ ، وصب النيل « المرحوم مصطفى كامل » .

(٢) الشعر العربى القومى فى مصر والشام ص ٦٩ ، وراجع شوقى شاعر العصر الحديث ص ١٤٤ .

كان شعرى الفناء فى فرح الشر ق وكان العزاء فى احزانه
قد قضي الله ان يؤلفنا الجرح وان نلتقى على اشجانه
كلما أن بالعراق جريح لمس الشرق جنبه فى عمانه
وعلينا كما عليكم حديد تتنزى الليوث فى قضبانه
نحن فى الفكر بالديار سواء كلنا مشفق على أوطانه (١)

ولم يكن الشاعر العربى قبل هذا العصر يعنى بالجماهير أو يعبر عن روحها الشعبية أو الوطنية ،وانما كان يعبر عن نفسه أو عن سادته . اما فى هذا العصر فقد اخذ يعبر عن امته وعن قارئيه . وكان شوقى مثالا عاليا فى هذا الاتجاه الجماعى فحلق بقيثارته فى أنحاء العالم العربى كله ، وتحدث بلسان اهله وشعوبه واخذ يتغنى بأمجادهم الماضية ، وبثوراتهم الحاضرة .

« فقصائده فى نضال مصر وكفاحها ، وقصائده فى كفاح العراق وسورية وليبيا وكل بقعة من بقاع الشرق العربى ومغربه — هذه الأقطار التى ثارت ثورتها اللاهبة ضد الاستعمار الغربى الذى حكمها بضراوة وامتص ثروات ارضها وخيرات شعوبها — هذه القصائد تشير اشارة واضحة الى أن قلب الشاعر كان ينبض بما ينبض به قلوب الملايين »(٢).

فنراه يعبر عن مشاعر الأمة العربية والاسلامية فى مأساة « عمر المختار » الذى قتله « الطليان » ولم يرحموا ضعفه ولا شيخوخته فى قصيدة رائعة مطلعها :

ركزوا رفاتك فى الرمال لواء يستنهض الوادى صباح مساء

الى ان يقول :

افريقيا مهد الاسود ولحدها ضجت عليك أراجلا ونساء
والمسلمون على اختلاف ديارهم لا يملكون مع المصاب عزاء (٣)

ويدعو الى تقديم المساعدات الى الهلال الأحمر سنة ١٩١٢ م لنجدة جرحى طرابلس ومجاهديها مشيدا ببطولتهم وفدائيتهم ، ومصورا ما حل بالمصريين من آلام مما نزل باخوانهم :

---

(١) الشوقيات ٢٤٣/٢ .
(٢) الهلال اول نوفمبر سنة ١٩٦٨ ص ١٧٤ .
(٣) الشوقيات ١٧/٣ وما بعدها .

ومجاهدين هنــاك عنــد معسكر ... ومن المهــابة بين الف معســــكر
موفين للأوطان بين حياضــــها ... لا يســـــمحون بها وبين الكـوثر
عــرب على دين الابوة فى الوغى ... لا يطعنون القــرن ما لم ينــــذر
ألفوا مصاحبة الســيوف وعودوا ... اخـــذ المعاقل بالقنا المتشـــجر
يمشون من تحت القذائف نحوها ... لا يســـألون عن الســعير المطر
فى اعين البــارى وفوق يمينــــه ... جــرحى نجلهــم كجــرحى خيبر
من كل ميمــون الضــماد كأنمــــا ... دم اهل بدر منــــه أو دم حيــدر
جــذلان ، هينــة عليـــــه جراحه ... وجراحـــه فى قلب كل غضنفــر
ضمدت بأهداب الجفون وطالمــا ... ضمدت بأعراف الجياد الضمر
عـــواده يتمســـــــحون بردنــه ... كالوفد مسح بالحطيم الاطهر (١)

وتأسى نفسه وتمتلىء بالأسى والحزن على دمشق وما نكبت به على ايدى الفرنسيين « فاذا هو يندب يومها أروع ندب ، وكأنما انبجست فيه نفس الفورة الوطنيــة التى انبجست فى قلوب اهلهــا ، وانحلت فى فؤاده خيوط مشاعرهم » (٢) .

ويوقع على قيثارته وعلى أوتار قلوبنا جميعا ـ نحن العــرب ـ أعذب الألحان فى قصيدته « نكبة دمشق » والتى يقول فيها :

سلام من صـــبا (بردى) أرق ... ودمــــع لا يكفكف يا دمشــــق
ومعـــــذرة اليراعــة والقــوافى ... جــلال الرزء عن وصــف يدق
وذكـرى عن خواطرهـــا لقلبى ... اليـــــــك تلفت ابدا وخفـــق
وبى ممـــا رمتك به الليـــالى ... جراحات لهـــا فى القلب عمق

....

لحاهـــا الله انبـــــاء توالت ... على ســـمع الولى بما يشــــق
يفصلهـــا الى الدنيـــا بريــد ... ويجملهـــا الى الآفـــاق بـرق
تكـاد لروعـــة الأحداث فيهـــا ... تخال من الخرافة وهى صـــدق
وقيـــل معـــالم التاريخ دكت ... وقيـــل أصابهـــا تلف وحرق
ألست دمشــق للاســـلام ظئرا ... ومرضـــعة الأبـــوة لا تعق ؟
رباع الخـــلد ويحــك ما دهاها ... احـــق أنها درست احــــق ؟
وهل غرف الجنان منضـــدات ... وهـــل لنعيمهن كأمس نســـق

---

(١) الشوقيات ١/١٧٢ ، ١٧٣ .
(٢) شوقى شاعر العصر الحديث ص ١٤٦ .

وأين دمى المقاصر من حجـــال | مهتــكة واســتار تشــق
برزن وفى نواحــى الأيك نــار | وخلف الأيـك افــراح تــزق
اذا رمن الســلامة من طــريق | أتت من دونــه للموت طــرق

....

بنى ســورية اطـرحوا الامانى | والقوا عنــكم الاحــلام القوا
نصحت ونحن مختلفــون دارا | ولكن كلنــا فى الهــم شرق
ويجمعنــا اذا اختلفت بلاد | بيــان غـير مختلف ونطـق
وللاوطــان فى دم كل حــر | يد ســلفت ودين مســتحق
ففى القتلى لأجيــال حيــاة | وفى الأسرى فدى لهـم وعتق
وللحــرية الحمــراء باب | بكل يـد مضرجــة يدق
جزاكم ذو الجلال بنى دمشق | وعز الشرق أوله دمشــق (١)

ففى هذه الدرة الثمينة نقرأ المعانى الغالية الشريفة وقد اديت فى اعذب لفظ وارق عبارة واحسن بيان ، بعيدا عن التكلف والالتواء . مما كان سببا فى ذيوعها واستظهار الكثيرين من أبناء العربية لها على اختلاف بيئاتهم ومنازلهم ، وكان ذلك « ثمرة نزعة العروبة التى انطوت عليهـا نفس شوقى فهو يشارك العرب فى ثوراتهم وفى تصوير أمجادهم وطبيعة بلادهم وفراديسهم وجناتهم . وكان له من القدرة فى التعبير ما جعـله يبذ معاصريه فى كل ناحية لمسها ، بل ما جعل العرب انفسهم يعـدون بعض قصائده كأنها مصاحفهم » (٢) وكان لشوقى اهتمام خاص بسورية فأنشد الكثير من درره فى تمجيدها ، ووصف طبيعتها ، وشارك اهلهـا افراحهم ، واتراحهم ، ورأينـاه يفخر بعصرها الزاهى أيام الامويين ، ويشيد بأبنائها فى قصيدته التى انشدها بدمشق فى المجمع العلمى العربى يوم العاشر من اغسطس سنة ١٩٢٥ والتى يبدؤها بقوله :ـ

قم ناج جلق وانشد رسم من بانوا | مشت على الرسم احداث وازمان (٣)

كما نرى شوقيا يهتم بالسودان الشقيق وينادى بحقوقه ويدافع عنه ويتغنى بحبه مشيرا الى تلك العلاقات الوطيدة التى تربط بين أبناء القطرين ـ مصر والسودان ـ برباط الاخوة من قديم الزمان فيقول فى قصيدته التى انشدها بمناسبة نجاة سعد زغلول من حادث الاغتيــال سنة ١٩٢٤م :

---

(١) الشوقيات ٨٨/٢ وما بعدها .
(٢) شوقى شاعر العصر الحديث ص ١٤٨ .
(٣) الشوقيات ١٢٢/٢ ، جلق : دمشق .

ولن نرتضي أن تقــد القنــا ة ويبتر من مصـر ســودانها
وحجتنــا فيهــم كالصــبا ح وليس بمعييــك تبيانهــا
فمصــر الرياض وســودانها عيــون الــرياض وخلجانهــا
ومــا هــو مــاء ولكنــه وريد الحيــاة وشريانهــا
تتمم مصـــر ينــابيعه كمــا تمم العــين انسانهــا
واهــلوه منــذ جرى عــذبه عشيــرة مصــر وجيرانهــا
واما الشــريك فعــلاته هى الشــركات واقطانهــا
وحــرب مضــت نحن أوزارها وخيــل خلت نحن فرســانها
وكــم من اتــاك بمجمــوعة من الباطــل ، الحق عنوانهــا
فأين من (المنش) (بحر الغــزا ل) وفيض (تيانــزا) وتهتانهــا
وأين التماســيح من لجــة يمــوت من البــرد حيتانهــا
ولكــن رءوس لأموالهــم يحــرك قرنيــه شــيطانهــا
ودعوى القوى كدعوى الســبا ع من الناب والظفــر برهانهــا (١)

فشوقى فى هذه الابيات طائر صداح يتغنى بحب مصر والسودان فيجعل مصر جنات الله فى أرضه والسودان انما هى عيون هذه الجنات التى تمدها بالحياة والنماء فليس لمصر غنى عن الســودان بل ان اهليها عشيرة مصر وجيرانها .

٢ — وعلى هــذا النحو تنتقل ربة شــعره بين ربوع البلاد العربية والاسلامية « تنزل هنا وهناك متى احبت أو أرادت ، تنزلها الحوادث فتصفق بأجنحتها وتغنى العرب اناشيد وطنياتهم وحرياتهم وتصور لهم آمالهم فى مستقبل هنىء » (٢) .

لنقرأ له فخره بدول الاسلام وملوكه :

دع عنك (روما) و (آثينا) وما حوتا كل اليواقيت فى (بغداد) والتوم(٣)
وخــل كسرى وايوانا يــدل به هــوى على أثر النيران والايم (٤)
دار الشرائع روما كلمــا ذكــرت دار السلام لها القت يد الســلم (٥)
ما ضــارعتها بيانا عنــد ملتــأم ولا حكتها قضاء عنــد مختصم

(١) الشوقيات ٣٣٢/١ ، ٣٣٣

(٢) شوقى شاعر العصر الحديث ص ١٤٧

(٣) التوم : جمع تومة وهى الحبة من الفضة تعمل على شكل الدرة .

(٤) الايم : الدخان ، والنيران : لعله يقصد بها النيران التى خبت ليلة مولدالنبى صلى الله عليه وسلم .

(٥) دار السلام : بغداد ، والسلم : التسليم .

ولا احتوت فى طـراز من قياصرها — على رشـيد ومأمون ومعتصـم
من الذين اذا سـارت كتـائبهم — تصرفـوا بحـدود الأرض والتخم
ويجلسـون الى علم ومعـرفة — فلا يدانون فى عقـل ولا فهـم
يطأطىء العلماء الهـام ان قبسوا — من هيبة العلم لا من هيبة الحكم(١)

حيث نجـد العاطفة الاسـلامية تربط بين شـاعرنا وما يتردد فى نفوسنا من احاسيس ومشاعر ازاء امجادنا ونهضتنا الاسلامية ، وما كان لقادة الفكر الاسلامى من أعمال جليلة فى الحرب والسياسة ، وبناء الدول ونهضة العلوم والمعارف مما تفخر به على مر العصور .

وانظر اليه وهو يعبر فى أسى ولوعة عن آلامه وآلام المسـلمين لما انتهى اليه أمر مدينة « ادرنة » احدى أمهات المدن فى « مقدونية » وكانت تحت حوزة الخلافة الاسلامية حتى تغلب البلغار على حاميتها الاسلامية بعد دفاع بطولى فى الحرب سنة ١٩١٢ م :

صـبرا أدرنة ! كل ملك زائـل — يـوما ويبقى المـالك العـلام
خفت الأذان فما عليـك موحـد — يسـعى ، ولا الجمع الحسان تقام
وخبت مساجدكن نورا جامعـا — تمشي اليه الأسـد والآرام
فى ذمة التاريخ خمسـة أشـهر — طالت عليـك فكـل يـوم عـام
السـيف عار ، والـوباء مسـلط — والسـيل خـون والثلوج ركام
والجـوع فتاك ، وفيك صـحابة — لو لم يجوعوا فى الجهاد لصـاموا
ضنوا بعرضك أن يباع ويشترى — عرض الحرائر ليس فيه سوام(٢)

وغير ذلك من القصائد الاسلامية التى كان يتابع بها أحداث العالم الاسلامى حتى لم تكد « تفوته حادثة بارزة بدون أن يسجلها ويسـجل مشـاعر الوطن وآماله ، وما يضـطرب فى نفوس أهله من احساسـات ووجدانات » (٣) . وكان شوقى فى هـذا المضمار « صـناجة العـرب والمسلمين والمصريين . وعلى ايقاعاته رقصت قلوبهم وافئدتهم وعقولهم ، ودوت أكفهم تصفيقا له ، ونصبوه على شعرائهم أميرا » (٤) .

فاذا ما انتصرت دولة الاسلام على اليونان صفقت ركة شعره طربا مع ابناء الشرق خاصة وأبناء المسلمين عامة :

---

(١) الشوقيات : ١/٢٥٤ وما بعدها .
(٢) الشوقيات ١/٢٩٤ وما بعدها .
(٣) خليل مطران شاعر الاقطار العربية ص ٢٦١
(٤) محاولات جديدة فى الشعر العربى الحديث ص ٩

وأرج الفتح أرجاء الحجاز وكم قضي الليالى لم ينعم ولم يطب
وازينت أمهات الشرق واستبقت مهارج الفتح فى الموشية القشب
هزت (دمشق) بنى أيوب فانتبهوا يهنئون (بنى حمدان) فى (حلب)
ومسلمو الهند والهندوس فى جذل ومسلمو مصر والأقباط فى طرب
ممالك ضمها الاسلام فى رحم وشيجةوحواه الشرق فى نسب(١)

العروبة وسيفا مجلوا ينتضي للذياد به عن العرب ، والدفاع عن الاسلام .

العروبة وسيفا مجلوا منتضى للذياد به عن العرب والدفاع عن الإسلام فقد

فكان شوقى بشعره القومى والاسلامى « صوتا قويا من اصوات كان حبه كله لبلاده واخلاصه كله لدينه . وقصائد شوقى وفرائده فى الاسلام وتاريخه ومآثره ومفاخره ، وفى الاعتزاز بكتابه الخالد ، وبلغته المبينة الفصيحة ورسالته فى القديم والحديث ظلت وستظل منهلا عذبا ينهل منه الواردون والظامئون ، ويأخذ الحكمة منه السابقون ممن اتوا بعده واللاحقون » (٢) .

٣ — واذا كانت المدائح النبوية قد وجدت منذ بعثة محمد صلى الله عليه وسلم ، فانها فى الغالب كانت تقوم على اساس من دوافع شخصية كما فعل الأعشى وكعب بن زهير أو تأييدا للدعوة الاسلامية وتأكيد مبادئها كما فعل حسان بن ثابت ، أو الانتصار لمبدأ سياسى أو عقائدى كتأييد آل البيت ، أو ابراز صفات النبى صلى الله عليه وسلم وعاداته ، ولكن شوقيا قد اتجه بهذه المدائح وجهة اخرى ، حيث اتخذ من مدح النبى صلى الله عليه وسلم وسيلة لاذاعة بطولاته وجهاده ، ونشر مزايا الاسلام واستنهاض همم المسلمين ، ورسم المثل العليا لهم وتبصيرهم بالسياسة التى ينبغى أن يسيروا عليها ، مقتدين بما فى سيرة المصطفى صلى الله عليه وسلم حتى تعود اليهم امجادهم وتعلو كلمتهم وقصائده : « الهمزية » ، و « ذكرى المولد » ، و « نهج البردة »(٣) ، وغيرها — مما يعبر عن حبه نحو الرسول الكريم بعاطفة صادقة مشبوبة — نرى فيها حرص شوقى على عرض صفات الرسول وجلائل أعماله ومواقف صحابته مظهرا احتياجنا الى هذه الصفات والاقتداء بتلك الاعمال الجليلة والصفات النبيلة . استمع اليه يناجى رسول البشرية :

يا من له الأخلاق ما تهوى العلا منها وما يتعشق الكبراء
زانتك فى الخلق العظيم شمائل يغرى بهن ويولع الكرماء
والحسن من كرم الوجوه ، وخيره ما اوتى القواد والزعماء

---

(١) الشوقيات ١/٥٢ ، ٥٣

(٢) دراسات فى الادب العربى الحديث ومدارسه (الحلقة الاولى) ص ٥٧

(٣) الشوقيات ١/٢١ ، ٥٩ ، ٢٤٠ على التوالى .

واذا سخوت بلغت بالجود المـدى   وفعلت ما لا تفعـــل الأنـواء
واذا عفــوت فقادرا ومقـــدرا   لا يســتهين بعفـوك الجهـــلاء
واذا رحمـــت فانت ام او أب   هـــذان فى الدنيا هما الرحمـاء
واذا غضبت فانما هى غضـــبة   فى الحق لا ضـغن ولا بغضاء (١)

مما نجده اتجاها آخر مخالفا لما ســار عليه الشـعراء القدامى فى مدائحهم ، ولذلك فقد كان لمدائحه اثرها الواضح فى النفوس ، وصداها الأقوى فى المشاعر والقلوب :

مهما دعيت الى الهيجاء قمت لها   ترمى بأســـد ويرمى الله بالرجم
على لوائـــك منهم كل منتقـــم   لله مســـــتقتل فى الله معتـــزم
مســـبح للقاء الله مضـــطرم   شوقا على سابح كالبرق مضطرم
لو صادف الدهر يبغى نقلة فرمى   بعزمه فى رجال الدهر لم يرم (٢)
بيض مفاليل من فعل الحروب بهم   من أسيف الله لاالهندية الخذم (٣)
كم فى التراب اذا فتشت عن رجل   من مات بالعهد أو من مات بالقسم
لولا مواهب فى بعض الأنام لمـــا   تفاوت الناس فى الأقـدار والقيم
شريعة لك فجرت العقـــول بها   عن زاخر بصنوف العلم ملتطم (٤)

فعندما نقرا هذه الأبيات تتراءى امامنا مواقف الرســول الكريم فى المعارك الاسلامية ، وصحابته من حوله يناصرونه ويؤيدونه مقبلين على اعدائهم بروح ثابتة ونفس راضية مدفوعين بايمانهم القوى الذى وقر فى نفوسهم واستقر فى وجدانهم ، مقتدين برسولهم الكريم فى الجهاد والفداء حتى استطاعوا أن يرسوا مبادىء الاســلام ويوطدوا دعائمــه ويعلـوا كلمته . وبذلك كله استحقوا الفوز بالســعادة وارتفاع الدرجة عند الله تعالى كما قال : « لا يستوى منكم من انفق من قبل الفتح وقاتل ، أولئك اعظم درجة من الذين انفقوا من بعد وقاتلـوا ، وكلا وعد الله الحسنى والله بما تعملون خبير » (٥) وتلك ولا شك — صفحات مشرقة تضىء لنا معالم الطـريق فى وقت نحتاج فيه الى الانضــواء تحت لواء الاســلام والعودة الى تعاليمه ومبادئه السامية حتى نحرز أرضنا المحتلة ونواجه

---

(١) الشوقيات ٢٣/١
(٢) لم يرم : لم ينتقل ولم يتحول .
(٣) مفاليل : الفل : الثلم فى السيف ، الخـــذم : جمع خـــذم ككتف : السيف القـــاطع .
(٤) الشوقيات ٢٥٣/١
(٥) سورة الحديد الآية ١٠

تيار المبادىء الهدامة التى تجتاح عالمنا العربى والاسلامى ، بقلب ثابت وعزيمة قوية .

جـ ـ تاريخيات شـوقى :

١ ـ كان شوقى صوت مصر وقيثارتها التى عزفت اعذب الالحان وارقها ، وغنى للشعب المصرى عواطفه الوطنية ، ووجه فنه من اجـل مصر والمصريين مستعرضا ماكان لمصر من امجاد قديمة تفاخر بها ، واحال هذه الأمجاد الى الحان اخاذة ساحرة ، ملكت النفوس وبهرت العقـول وملأتها بالاعزاز والاجلال . اليس هو القائل :

وانا المحتفـى بتاريخ مصـر من يصن مجد قومه صان عرضا(١)

فاستعرض شوقى التاريخ المصرى واستجلاه ، واستخلص منه العبرة واتخذه مادة خصـبة لشـعره ووسيلة لاستنهاض الهمم واثارة النفوس لانه كان يعتبر التاريخ احد مصدرى الشـعر : « والشعر ابن ابوين : التاريخ والطبيعة » (٢) . فوفى بذلك قوميته المصرية حقها وقام بقسطه فى حمل لواء النهضة المصرية ووقف منها موقف شاعر الامة الذى تعتز به وتستنير بمواهبه ، والذى يجعل من نفسه قائدا يستفزها الى الرقى والتقدم ويستنهضها الى مسابقة الأمم الراقية ، حتى اذا ونت او ابطأت فى هذه السبيل ذكرها بما كان لأسلافها من مجد وعزة وسـيادة تستثير فى نفوسها الحمية والحماسة وتدفعها الى السعى فى اسـتعادة ماكان لها من مجد قديم » (٣) ففى الذكرى حياة وتجديد للعزائم والقوى .

لم تمت امـة ولا باد شـعب اقرضوا الذكر والاحاديث قرضا(٤)

وقصـائده « كبار الحـوادث فى وادى النيـل » ، و « فى ذكرى كارنارفون » و « على سفح الأهـرام » . ، و « أبى الهول » ، و « توت عنخ آمون » ـ (قفى يا أخت يوشع) ـ و « أنس الوجود » ، و « توت عنخ آمون » (درجت على الكنز القرون) ، وتوت عنخ آمون (قم سابق

---

(١) الشوقيات ٦٩/٢

(٢) من مقدمته التى قدم بها قصيدته « رومة » الى صديقه المؤرخ الاستاذ اسماعيل رافت « الشوقيات » ٣٠٩/١

(٣) شوقى وحافظ ص ٧٨

(٤) البيت لشوقى نقلا عن (شوقى) لانطون الجميل ص ٥٤ اتى بعد البيت « وانا المحتفى ... » وبالرجوع الى قصيدة « انس الوجود » التى منها هـذا البيت لم اعثر عليه ولعله سقط من الطبعة التى بين ايدينا راجع الشوقيات ٦٨/٢

الساعة وأسبق عدها) ، و « أيها النيل » ، و « تمثال نهضة مصر » (١) ، وما هو مثبت فى قصائده الاخرى عن الآثار المصرية القديمة وملوك مصر الفراعنة مما يستلهم فيها تاريخ مصر منذ الفراعنة ومشيدا بحضارتها الخالدة ، صورة فريدة فى الشعر العربى لم نجدها عند شاعر سابق او لاحق بهذه الوفرة وبهذا الأداء الفنى الرائع والافتنان فى التعبير والتصوير ، وسيطرة الحس التاريخى على وجدان الشاعر ومشاعره .
وقد يقال ان اتجاه شوقى الى التغنى بالآثار الفرعونية والاعتزاز بها يمثل نزعة جنسية اقليمية . قد يقال هذا . ولكن المتتبع للأحوال السياسية وما لازم هذا الاتجاه من دعوة أخرى مؤداها ان العرب ليسوا اصحاب حضارة أو علم حتى لقد قال احد زعماء الشرق « لقد نزلت هذه الأمة منزلة من الخمول هبطت بها الى مصاف العجماوات حتى خشيت ان يخطئها البعث فى يوم البعث » (٢) . وأمام هذا الموقف الخطير من الاستعمار وأعوانه وما وصل اليه حال البلاد من استكانة وضعف « كان لابد للشعراء ان يحملوا العبء الأكبر فى استنهاض وايقاظ الشعوب العربية من غفوتهم التى طال ليلها ... لذلك قامت فى كل وطن عربى صيحات مدوية تتفاوت قوة وضعفا ، تفيض بها قرائح الشعراء مترجمين عن آلام امنهم وآمالهم ، وباعثين الهمة القعساء والعزم الحديد فى نفوسهم » (٣) . وشوقى الذى أحب بلاده وهام بها حتى فى احلك ظروف حياته كلف بتاريخها — كلف بعظمتها وامجادها — يستجيب لنداء مصر يرفع عنها تلك الاتهامات الزائفة ، والاباطيل المفرضة ، ووجد الميدان فسيحا فى تاريخ مصر وامجادها فصرح بجلال الماضي ، وفاخر الامم بفنون مصر وعلومها ، واشاد بفضلها على العصور واحتفل بملوكها الأقوياء ، وتباهى بآثارها فى اعجاب وعلم بقيمة هذه الآثار وجمال فنها وروعته معتمدا فى ذلك كله على الحقائق العلمية ، وثقافته التاريخية الواسعة .
وكان حديثه عن الفراعنة وآثارهم حديث « الشاعر الذى يستلهم من مادته صورا شعرية يثير بها الهمم ويستحث النفوس على المثابرة والعمل ، ويحيى بريشة الفنان ما طمست معالمه السنون » (٤) والمتتبع لآثار شوقى لا يمكنه ان ينكر أن هذه الآثار حافلة بأبلغ ما قاله شاعر فى مجد قومه واستنهاض أمته ، والدفاع عنها وارشادها الى صلاحها والاعتراف بفضل العاملين فيها وتشجيع شبابها وبث روح النشاط فيهم ، وتقوية

---

(١) راجع الشوقيات على التوالى : ١/١ ، ١/٧٩ ، ١/١٢٩ ، ١/١٥٣ ، ١/٣٣٤ ، ٢/٦٥ ، ٢/١١٦ ، ٢/١٩٧ ، ٢/٧٦ ، ٢/٢٣١
(٢) ليالى سطيح لحافظ ابراهيم ص ١١٤
(٣) حافظ ابراهيم شاعر النيل ص ١٥٢
(٤) الشعر العربى القومى فى مصر والشام ص ٤٣

عزائمهم وأغرائهم بالرقى ورفعة الوطن » (١) . فمطولته « كبارالحوادث فى وادى النيل » (٢٩٠ بيتا) التى قالها فى مؤتمر المستشرقين المنعقد فى مدينة جنيف فى سبتمبر سنة ١٨٩٤ ومطلعها :

همت الفلك واحتـــواها المـــاء وحــــداها بمن تقـــل الرجـــاء

قد سرد فيها تاريخ مصر منذ القدم الى تاريخ نظمها ، فتحدث عن الفراعنة وغزو الهكسوس لمصر وغزو الفـرس واليونان والرومان وغزو العرب ، وظهور الدول الاسلامية المختلفـة كالدولة الأيوبيـة التى كان لصاحبها أثر فعال فى الحروب الصليبية ، وكانت انتصاراته أمجادا يعتز بها المسلمون الى يومنا هذا .

هذه الملحمة الجديدة فى تاريخ الشعر العربى « تعتبر قيثارة لتاريخ مصر ، تســمع منها نغمة الغبطة والرضى ، والفخر والعظمة حين تكون مصر فى ذروة رقيها وقمة مجدها ، فان داخلتها الليــالى — والليــالى دهاء — سمعنا حديث النفس المصرية وهى تتحفز لاسترداد مجدها ونيل حقوقها (٢) . انظر اليه يقول مفتخرا بعظمة مصر القديمة :

قـــل لبان بنى فشــــاد فغالى لم يجز مصر فى الزمان بنـــاء
ليس فى الممكنات أن تنقل الأجبـــال شـــما وان تنـــال الســـماء
أجفـــل الجن عن عزائم فرعـــو ن ودانت لبأســـها الآنـــاء
شـاد ما لم يشـــد زمان ولا أنـ ـشـــأ عصر ولا بنى بنـــاء
هيكـــل تنشــر الديانات فيـــه فهى والناس والقـــرون هبـــاء
وقبـــور تحط فيهـــا الليـــالى ويوارى الاصبـــاح والامســـاء
تشـــفق الشـــمس والكواكب منها والجـــديدان والبلى والفنـــاء
فاعـــذر الحاســـدين فيهـــا اذا لا موا فصعب على الحسود الثناء (٣)

انها مقدرة شـــوقى الفنية فى الكشـــف عن كنوز المعانى التى تجلو تاريخ الأجداد فى أروع صورة وتحيى ما طمست معالمه السنون .

ثم يتحدث عن الأمة العربية التى حملت لواء الاسلام فيقول :

---

(١) شوقى وحافظ ص ٧٨
(٢) مجلة ابولو العدد السادس المجلد الاول ص ٦١٤
(٣) الشوقيات ١/٢ ، ٣

امــــة ينتهى البيــــان اليهــــا   وتئــول العــــلوم والعلمــــاء
جــازت النجم واطمــــانت بأفق   مطمئن به السعــــنا والســــناء
كلمــــا حثت الــــركاب لأرض   جاوز الرشــــد أهلهــــا والذكاء
وعلا الحق بينهم وسما الفضــل   ونالت حقوقهــــا الضــــعفاء
تحمل النجم والوسيلة والميــــزان   من دينهــــا الى من تشــــاء
وتنيــــل الوجـــود منــه نظاما   هو طب الوجود وهــــو الدواء (١)

مناقشة علمية وحقائق ثابتة عن دور الأمة العربية فى رقى الانسانية وما كان لها من سبق فى العلوم والمعارف ، وما اتصفت به فى ظلال الاسلام من قيم ومبادىء رفيعة ، اسهمت فى رقى البشرية ، وانتشالها من وهدة التحكم والسيطرة واذلال الانسان لأخيه الانســان ، الى طريق الخير والمبادىء الانسانية السامية التى يحيا الانســان فى ظلالها — مهما كان لونه او وضعه الاجتماعى — فى امن وحرية وسلام . يقول الدكتور احمد زكى أبو شادى : « .. ولا ريب ان « شوقى » كان صادقا فى تاريخياته المنوعة التى تجلت فيها عبقريته ، ولم يبذه أحد فيها ، وتفوقه فى هــذا المضــمار جدير بالتمجيد والتخليد ، وانه لرســالة ذات قيمــة كبيرة لا يعاديها أى انسان حصــيف ، ولا أى ناقد منصــف ، الا اذا جاز أن يعادى من يســجل امجاد التاريخ القــومى باخــلاص ولــذة ، بل وشراهة .. » (٢) .

والحقيقة ان شوقيا تناول التاريخ « فدبجه ملاحم خالدة تصــور الشعوب بعاداتها وتقاليــدها وعباداتها وما مر عليها من الأحــداث التى كانت نقطة التحول فى حياتها ومصيرها ، لايقف عندها وقفة المؤرخ الذى يلتزم الحقيقة العارية ، ولكن وقفة الشاعر البارع الذى يصور ويستكنه الحقائق » (٣) ويظهر من خلالها اعتزازه بمجد بلاده وتقديســه لوطنه . يقول فى قصــيدته (توت عنخ آمون) يخاطب (توت عنخ آمون) ويذكر له ماضي القرون على حضارته العريقة : —

تعــــال اليــــوم خبــرنا اكانت   نواك ســنات نوم أم ســـنينا ؟
وماذا جبت من ظلمــــات ليــــل   بعيد الصــــبح ينضي المدلجينا ؟
وهــل تبقى النفــوس اذا اقامت   هياكلهــــا وتبلى ان بلينــــا ؟
وما تلــك القبــــاب وأين كانت   وكيف أضــل حافرها القــرونا ؟
ممــــردة البنــــاء تخال برجــــا   ببطن الارض محطوطا دفينا (٤)

---

(١) الشوقيات ص ١٥
(٢) قضايا الشعر المعاصر ص ٦٥ و ٦٦
(٣) دراسات أدبية ص ١٥٨
(٤) الشوقيات /٣٤١ ونواك : بعدك ، والسنات : جمع سنة بكسر الســين وهى النعاس ، ينض : يهزل ، والقباب جمع قبة وهى ما ظهــر من ابنية المقبــرة ، ممردة البناء : مملسته .

يقـول الدكتور طه حسين معلقا على هذه الأبيات وما بعـدها من أبيات فى هذا الصـدد « ولقد اعجز العجز كله ان اردت ان اصـف لك جمال هذه القطعة الصافية المتلألئة من قصـيدة شـوقى . هذه القطعة التى يتحدث فيها الشاعر الى فرعون فيسأله بالحكمة العالية والموعظة الحسنة ، ويضع امامه هذه الألغاز التى عجز العقل والوجدان عن حلها : الغاز الحياة والموت . الغاز البعث والنشور . الغاز الصلات الاجتماعية بين الناس » (١) ويستمر فى تحليله لهذه القصيدة فيقول : « اقرأ هـذه القصيدة من أولها الى آخرها تشعر بما يشعر به شوقى وتحس مايحسه شوقى . وبم شعر شوقى ؟ . وماذا أحس شوقى حين تناول القلم فكتب هذه القصيدة ؟ شعر بشيئين يشعر بهما كل مصرى ولكن شعورا غامضا لا يتبينه فى نفسه ، ولا يسـتطيع أن يبينه للناس . أحدهما ان لتاريخ مصر القديم مجدا وعظمة ، والثانى ان تاريخ مصر الحديث فقير الى هذا المجد والى هذه العظمة . بهذا يشعر كل مصرى ، وبهذا شعر شوقى . ولكن كل مصرى لايستطيع أن يبين هذا كما يبينه شوقى . ولاان يذهب فيه مذاهب القول التى ذهبها شوقى » (٢) .

فشوقى كان بهذه الأعمال الخالدة لسان مصر فى قديمها وحديثها ، وهو ترجمان أبنائهـا الأمين يعبر عن احساسـهم وآمالهم ، ويعتز بمجد الفراعنة أشد اعتزاز . يقول الأديب الكبير مصطفى صادق الرافعى : ان قصائد شوقى فى الآثار أعظم من الآثار نفسها وابقى على الزمان » (٣) .

٢ — ولم تقتصر تاريخيات شوقى على تاريخ مصر وملوكه القدماء بل حلق فى أجواء العالم العربى والاسلامى يتغنى بأمجاد العرب والمسلمين ويعرض لنا ما سجله التاريخ من حضارات اسلامية وعربيـة ومواقف بطولية فنظم سلسـلة من القصـائد فى التاريخ الاسـلامى طبعت فى كتاب عرف باسم (دول العرب وعظماء الاسلام) . ويفرد لدمشق القصـائد الغراء التى يشيد فيها بجهادها وبطولاتها . فيشيد بالدور الذى قامت به دمشق خلال التاريخ العربى والاسلامى — من بنى أمية الى صـلاح الدين الأيوبى — الذى قضى على احتلال الصليبيين للشام والانتصار عليهم فى موقعة حطين :

وقيـل معـالم التـاريخ دكت   وقيل أصابهـا تلف وحـرق
ألست دمشـق للاسـلام ظئرا   ومرضـعة الابوة لا تعـق

---

(١) حافظ وشوقى ص ٩٨ .

(٢) حافظ وشوقى ص ٩١ ، ٩٢ .

(٣) وحى القلم ٢/١٤٤ وانظر حافظ ابراهيم شاعر النيل ص ٢٠٨ .

صـــلاح الدين تاجك لم يجمـل ولم يوسم بأزين منـــه فـرق
وكل حضـــــارة فى الأرض طالت لها من سرحك العلوى عـــرق
سماؤك من حلى الماضي كتــاب وأرضـــك من حلى التاريخ رق
بنيت الدولـة الكبرى وملكــا غبـــار حضـارتيه لا يشـــق
لـه بالشـــام أعـــلام وعرس بشـــــائره باندلس تـدق (١)

ولشوقى روائع كثيرة « فى وصف وتمجيد الحضارة الاسلاميـة دنيا ودينا ، وفى مجد العرب ودولهم وضرورة توحيـد كلمتهم ، وفى الجامعة الاسلامية والخلافة ، وفى مدح الرسول وذكر مناقبه وجهاده مع الصحابة ، وفى نشر الدعوة وفى سماحة الاسلام وديمقراطيته » (٢) فكان شـــوقى بهـــذه الاتجـــاهات المتشـــعبة صـــوتا من أصوات العروبة ، وسيفا مجلوا يتصدى للذياد عن العرب والدفاع عن الاسلام . « إن أمير الشعراء سبق جيلنا فى الدعوة الى بناء الحاضر الممتد لشعوب الاسلام على أساس قوى من تراث العربية وثقافتهـــا وماضيها ، وفى المناداة بوحدة الشعوب الاسلامية واخائها ، وفى تعظيم شان العرب وقوميتهم وفى الدعوة الى اشتراكية الاسلام السمحة ، وما تحتوى عليه من حب وعدل ومساواة واخاء ومثل عالية رفيعة » (٣) وبذلك كله ينتفى عن شوقى ما قد يزعمه الزاعمون من أن حديثه عن آثار مصر انما كان دعوة الى نزعة جنسية انفصالية . وانما كان اتجاها الى استعادة مجد الآباء والاجداد : من فراعنـة وعرب ومسـلمين . كل ذلك لكى يعرض أمام شبابنا صفحة مشرقة من صـــفحات الماضى الزاهر ببطولاته ليستنقذ مواطنيه من مخالب الاستعمار الغاشم ويبعثهم بعثا جديدا يتلاءم وأمجاد أسلافهم الذين كانوا يستطيلون على الشعوب والذين أورثوا الانسانية تراثهم الحضارى العظيم (٤) « ويبقى لشوقى انه رائد هذا الفن الرفيع ــ وهو اتخاذ القصـــيدة العربية موضوعا لتسجيل التاريخ ومشاهده الذى فتح به الأبواب أمام الشعراء وأمدهم بطاقات كبيرة من المعانى والأفكار والأخيلة والحكم الأصيلة . ولا شك أن ذلك كان خطوة من خطوات التجديد الشعرى عند شـــوقى ، وكان مقدمة لكتابة شوقى رواياته التاريخية التى عدت فتحا كبيرا فى الشعر العربى الحديث » (٤) .

---

(١) الشوقيات ٨٩/٢
(٢) أدب شوقى فى السياسة والاجتماع ص ١٢٨
(٣) دراسات فى الادب العربى الحديث ومدارسه (الحلقة الاولى) ص ٥٧ و ٥٨
(٤) فصول فى الشعر ونقده ص ٣٤٣
(٥) دراسات فى الادب العربى الحديث ومدارسه (الحلقة الاولى) ص ٦١ و ٦٢

وإذا كان البارودى أول من اتجه الى الآثار المصرية يصفها ويتحدث عن نقوشها ويستوحى عظمتها بقصيدته فى « الأهرام وأبى الهول » والتى تعــد أم الشعر الفرعونى الحديث . فان هذه الوقفة السريعة وتلك النظرة العجلى قد فتحت الطريق أمام شوقى الذى أطال الوقوف أمام آثار مصر وحضارتها القديمة يناجيها ويحاورها ويســتجلى عظمتهـــا ويعرضها أمام الناظرين فى لوحات رائعة يستثير بها النفوس ويستنهض الهمم فكانت تاريخيات شوقى - بما توافر لها من ابداع فنى وتصوير رائع وصياغة محكمة ، وخيال خصب واستيحاء للشعور - وجها من أوجه تفرد شوقى بين شعراء عصره وفتحا جديدا فى معانى الشــعور وموضوعاته .

ثانيا : تجديد شوقى وحافظ فى الأسلوب والخيال والموسيقى :

ا - حافظ ابراهيم :

١ - إذا كان حافظ ابراهيم قد حلق فى آفاق الشعر الاجتماعى ، وأفاض عليه من روحه وذوب نفسه حتى جعل منه فنـــا جديدا فى الشعر العربى الحديث واستحق به أن يكون « شاعر النيل » فان حافظا كان له اهتمام خاص بالألفاظ والعبارات فتميزت أشعاره بالديباجـة المشرقة وجزالة الالفاظ ورشاقة العبارة وخفة الموسيقى والتوائم التام بين المعانى والالفاظ . وبذلك كانت «قصائده تسير فى كل أفق ويشدو بها كل انسان ، وكان لشعره صلة بالقلب ومودة فى النفس ، يدخل الى الوجدان بلا استئذان كما يقولون ، وكأنه أصداء موسيقى قوية تلزمك أن تنصت لنغمتها ، وأنت مأخوذ بحلاوتها وبروعتها » (١) ففى مطولته الخالدة « مصر تتحدث عن نفسها » والتى انشدها فى تكريم المرحــوم « عدلى يكن » بعد عودته من أوربة ، وقد قطع مفاوضاته مع « كيرزن » وزير خارجية بريطانيا ، ومستقيلا من الوزارة فى ديسمبر سنة ١٩٢١ ، نسمعه يقول مفتخرا على لسان مصر الغالية :

وقف الخــلق ينظـــرون جميعا ... كيف ابنى قواعــد الملك وحــدى
وبنــاة الأهــرام فى سالف الدهــ ... ـر كفونى الكلام عنــد التحــدى
أنا تاج العــلاء فى مفــرق الشرق ... ودراتـــه فرائـــد عقـــدى
أى شىء فى الغرب قـــد بهر النا ... س جمالا ولم يكن منه عنـــدى
فترابى تبر ونهـــرى فــرات ... وسـمائى مصقولة كالفرند (٢)

---

(١) دراسات فى الأدب المعاصر ص ٧٣
(٢) الديوان ٨٩/٢

وقد وفر حافظ لهذه القصيدة كل عناصر التأثير على الوجدان والمشاعر ، ففيها الصياغة المحكمة ، وبراعة الأداء ، ورصانة الأسلوب وعذوبة الموسيقى مما كان سببا فى سيطرتها على افئدة الجماهير ، وكانت اغنية عذبة انسابت لحنا جميلا على السنتهم ، وعلى أسماعهم حتى اليوم .

ويرجع سبب اهتمام حافظ بالألفاظ ومتانة الصياغة حتى أنه — كما يقول : « يميت المعنى اذا لم يتفق له لفظ رائع » (١) لعدة عوامل اهمها :

اولا — نشأة حافظ الفقيرة وثقافته المتواضعة وبؤسه وحرمانه الذى لازمه طوال حياته مما لم يمكنه من الوقوع على المعانى الغالية والأخيلة المهومة فى مجال الطبيعة واستبطان النفوس ودخائل القلوب .

وثانيا — لان اهتمام حافظ الزائد بالجماهير وحرصه على مخاطبتهم والتأثير فيهم بلغة واضحة لا التواء فيها جعله يضع فى اهتمامه الأول الصياغة المحكمة ، واللفظ المنتقى .

ولعل ما وهبه الله من مقدرة على التمكن من الالقاء واخراج الحروف اخراجا متميزا بتأثيره السحرى فى النفوس قد عوض ما كان لدى حافظ من ضآلة الفكرة وبساطتها وقربها . استمع اليه يقول فى قصيدته التى انشدها فى الحفل الذى اقيم بفندق «شبرد» بالقاهرة سنة ١٩٠٨ لتكريم جماعة من السوريين :

لمصر ام لربوع الشام تنتسب	هنا العلا وهناك المجد والحسب
ركنان للشرق لا زالت ربوعها	قلب الهلال عليها خافق يجب
خدران للضاد لم تهتك ستورهما	ولا تحول عن مغناهما الأدب
أم اللغات غداة الفخر امهما	وان سألت عن الآباء فالعرب (٢)

فعلى الرغم من خلو هذه الأبيات من كل خيال أو تهويمات وجدانية ، وما اتسمت به المعانى الواردة فيها من تقريرية واضحة ، وتعداد لبعض الروابط بين مصر والشام ، وخلوها من كل أثر لحماس وطنى أو قومى ، أو دعوة صريحة لاستنهاض الشباب الى الذود عن هذه الأمجاد والعمل على احيائها مما هو أساس للشعر الوطنى القومى . فان

(١) مجلة الهلال ص ٩٠٧ العدد ٨ (يونية سنة ١٩٢٨ م) .
(٢) ديوان حافظ ٢٥٦/١

القاء حافظ لهذه القصيدة بصوته القوى المتميز بالايقاعات الصوتية ، وما تميزت به القصيدة من نغمة خطابية واضحة ، قد منحا هـــذه القصيدة قوة غريبـــة استطاع بهمـــا ان يســـيطر على النفوس . فكان للقصيدة وقعها السحرى على السامعين فأخـذت بمجـامع القـلوب وانتزعت الاعجاب والتصفيق الحاد ، وقوبلت بالحماس الشديد الذى فاق كل تصور .

فحافظ « يرى أن بهاء الشعر وجـلاله ليســا فى التعلق بدقائق المعانى ، ولكنهما فى اشراق الديباجة وتلاحم النسيج ، ورصانة القافية» وكان ذلك مذهب حافظ فى الشعر ، وكان الشعر عنـــده هو الكلام البليغ الذى ترى معناه فى ظاهر لفظه » (١) ولذلك فقد التزم اسـلوب الاقدمين الذى يعتمد على جزالة اللفظ ورصانتـــه ، ومتـــانة التركيب وقوته ، كما واءم بين هذه اللغة ومتطلبات عصره ، وما كان قريبا من نفوس الجماهير التى اهتم بها وعبر عن مشاعرها حتى كان يروعنا ويبهرنا بلفظه « المونق وأسلوبه المشرق ، وقافيته المروضة » (٢) .

كما أنه لم يجدد فى الاوزان او القوافى بل التزم البحـور التى ورد عليها الشعر العربى القديم والقافية الموحدة والروى الواحـــد ، وليس له تجديد فى هذا المجال او خروج عن المأثور عن العرب فى الأوزان والقوافى ، بل انه لم ينظم من الموشحات سوى موشح واحد جعل عنوانه سوق الاسعار (البورصة ٢٠/١) . وكان يروض القوافى ويحكم اداءها ، وينظم فى البحور التى تتناسب مع امتداد الصوت والالقاء المؤثر الذى كان يحرص عليه ليجذب الجماهير ويؤثر فيها ويعوضه ما كان يشعر به من بساطة ، وقصور عن أن يحلق فى سموات الفكر والفن . ولذلك يقول احمد محفوظ عن خيال حافظ : « كان حافظ قريب الفور ، لا يضرب فى سموات الخيال بسهم بعيد الرمية ولا يحلق الا بأجنحة متكسرة »(٣) . ويقول عنه الدكتور طه حسين : ان « طبيعة حافظ يسيرة جدا لاغموض فيها ولا عسر ولا التواء » (٤) ، ثم يقول عن شعره « لن تجد فى هـــذا الشعر عمقا ، ولئن حللته وأخرجته من صورته الرائعة فلن يترك فى نفسك أثرا » (٥) . وهذه مقالة صـــدق — فلم ينـــدمج حافظ اندماجا روحيا فى اعماق الجمال والحياة ، ولم يتعمق أو يتناول احاسيس النفس البشرية ويكشف عن خباياها وآلامها الحقيقية . ولكننا من وجهة

---

(١) دراسات فى الادب المعاصر للدكتور خفاجى ص ٧٧

(٢) فى اصول الادب ص ١٨٢

(٣) حياة حافظ ابراهيم ص ١٨٥ وراجع حافظ ابراهيم شاعر النيل ص ١٢٢

(٤ ، ٥) حافظ وشوقى ص ١٧٦ ، ١٧٨

نظر اخرى نرى أن حافظا وأن قصر في مجال الخيال فان شعره يمثله لنا شاعرا محببا لبلاده ، حفيا بامته ، « يشكو فلا يرتاب أحد فى أن مصر هى الباكية ، ويرجو فلا تأخذك شبهة فى موضع هـذا الرجاء من نفسها ومحله من فؤادها .... وانك لترى بين هذين شيئا آخر يندفع فى روعة شديدة ، ويثور فى حرارة بالغة ، وذلك هو الأمل ، أمل مصر المعذبة ، أملها الحائر المضطرب تارة والحزين تارة أخرى » (١) استمع اليه يقول فى الذكرى الأولى لمصطفى كامل :

يايهـا النائم الهانى بمضـجعه ليهنك النـوم لا هم ولا سـقم
بالت تسـائلنا فى كل نازلـة عنك المنـابر والقرطاس والقلم
تركته فينا فراغـا ليس يشـغله الا أبى ذكـى القـلب مضـطرم
متغر النـوم سـباق لغايته آثاره عمـم ، آماله أمـم (٢)

فقد أسفر حافظ عن ذات نفسه فى هذه القصيدة مصـورا من خلالها « آلام مصر وآمالها ، وشعورها ازاء الاحتلال ومصائبه » (٣) . وبذلك سيطرت أبياته على النفوس سيطرة كاملة فأثارتها واذكت فيها كل عواطف الحزن الكامنة ، على فقد هذا الزعيم .

كما انه تميز فى شعره السياسي ورثائه لأصحاب السياسـة بتشخيص المعانى وتجسيمها فى أشكال وصور تتراءى أمامنا ، كمـا نرى فى هذه الأبيات التى يصف بها عظمة الزعيم « مصطفى كامـل » وجلال قدره وعلو منزلته مناشدا أبناء امته أن يقسموا على الذود عن مبادئه وغاياته :

انى أرى وفؤادى ليس يكـذبنى روحـا يحف بها الاكبـار والعظم
أرى جلالا ، أرى نورا ، أرى ملكا أرى محيـا ، يحيينا ويبتسـم
الله أكبر هـذا الوجـه اعرفه هذا فتى النيل ، هذا المفرد العلم
غضـوا العيون وحيوه تحيتـه من القلـوب اذا لم تسـعد الكلم
واقسموا ان تذودوا عن مبـادئه فنحن فى موقف يحلو بـه القسـم
لبيك نحن الأولى حركت انفسهم لما سكنت ولمـا غالك العـدم
جئنا تؤدى حسابا عن مواقفنـا ونستعد، ونستعدى ، ونحتكم (٤)

---

(١) احمد محـرم من مقـاله « حافظ ابراهـيم فى الميزان » ص ١٢٧٣ من مجـلة ابولو عدد يولية سنة ١٩٣٣م
(٢) الديوان ٢/١٦١
(٣) فى الادب الحديث ٢\١١١
(٤) الديوان ٢/١٦١

يقول الدكتور طه حسين معلقا على هذه الابيات : لو قراهما « ارسطاليس » صاحب الخطابة ومنشىء علم البيان لما تردد فى ان يتخذها مثلا لما يسميه في الكتاب الثالث من الخطابة وضع الشيء تحت العين » (١) . وهذا قول لا تجوز فيه . فالابيات مرسومة رسما دقيقا منظما ، بل انها تتميز بميزة ظاهرة ، وهى هندسة عقلية محكمة ، وهندسة لفظية دقيقة ، تتمثل فى تقطيع الجمل ، وتتابع جرسها ، وتلاحق معانيها ، وجمال الصور فى اطار من الروعة والدهشة والتصرف والمناشدة ، فحافظ يدهش ويذهل لرؤية الجلال والنور ، ثم تسلمه هذه الدهشة الى الصياح بأعلى صوته : « هذا فتى النيل ، هذا المفرد العلم » ثم يتجه بحديثه الى الجماهير موجها : « انكم امام الزعيم فغضوا ابصاركم اكبارا وأجلالا وحيوه تحية الوفاء والحب وتعاهدوا على الذود عن مبادئه » .

٢ — بالاضافة الى ذلك فاننا نرى له بعض الابداعات الفنية من التصور الدقيق ، والخيال الخصب مما يروعنا ويملك علينا أحاسيسنا ويجعلنا نسبح معه فى عالم المتعة والشعور الممتد والعواطف الانسانية الرفيعة . فقصيدته فى « رحلته الى ايطاليا » عامرة بالأحاسيس الدافقة ، واشراقات الطبيعة الساحرة ، و « فيها يتجلى أثر هذه الرحلة فى نفس حافظ مما يدل على انه كان فى مكنته ان يأتى بالوصف الرائع لو اتيح له ما أتيح لشوقى من مشاهد متنوعة اختزنها خياله فى رحلاته الكثيرة » (٢) . لنقرأ فى هذه القصيدة وصفه للبحر الهائج وثورة الأمواج الخافقة :

عاصف يرتمى وبحر يغير   انا بالله منهما مستجير
فكأن الامواج — وهى توالى   محنقات — اشجان نفس تثور
أزبدت ، ثم جرجرت ، ثم ثارت   ثم فارت كما تفور القدور
ثم أوفت مثل الجبال على الفلـ   ـك وللفلك عزمة لا تخور (٣)

نجد روعة التصوير ، ودقة التعبير ، ومواءمة الالفاظ للمعانى فى موسيقية اخاذة « تتنوع الأصوات فيها بين صوت العاصفة عندهبوبها وصوت البحر عندما يدوى وتنشق أمواجه الحائرات لتتجمع وتصفع السفينة على جنباتها » (٤) . ثم يرسم لنا منظر السفينة ، وقدتعاورتها

---

(١) حافظ وشوقى ص ١٥٢
(٢) حافظ ابراهيم شاعر النيل ص ١١٩
(٣) الديوان ٢١٦/١
(٤) حافظ ابراهيم ما له وما عليه ص ٢٧٠

الامواج في تلاطم وكانها ريشة في مهب الريح - في لوحة رائعة زاخرة بالاحاسيس نابضة بالحركة :

تترامى بجؤجؤ لا يبالى ... امياه تحوطه أم صخور !
ازعج البحر جانبيها من الشد ... فجنب يعلو وجنب يفور
وهوانا ينحط من علو كالسيـ ... ـل وآنا يحوطها منه سور
وهى تزور كالجواد اذا ما ... ساقه للطعان ندب جسور (١)

والقصيدة طويلة ، مليئة بالتصوير الدقيق والحركة النابضة بالحياة وهي من أجمل قصائد حافظ في الوصف . ولكن الذى يستوقفنا أمام هذه القصيدة هو اتجاه حافظ الى وصف اضطراب البحر وثورته وتلاطم امواجه وتقاذفها للسفينة ، وما استولى على نفوس راكبيها من خوف وفزع مما يعتبر اتجاها آخر في الوصف على غير عادة شعراء الوصف الذين يقبلون على الطبيعة فيستجلون محاسنها ويظهرون مفاتنها ويستكنهون اسرارها ويرسمونها بالوانها وظلالها في لوحات فنية نابضة بالحياة . مما يؤكد لنا ان حافظا لايستطيع أن ينفلت من شجونه ومخاوفه التى لازمته طوال حياته حتى فى مجال الطبيعة الساحرة والمناظر الخلابة فطبعها بعاطفته الحزينة ، واخرجها في صور تعبر عن مخاوفه ونفسه المضطربة فأجاد وابدع . « ومن هنا كان حافظ وصافا للطبيعة الحزينة سواء في ذلك الطبيعة الانسانية ام مجال الطبيعة المحسوسة حينما يصفها وصفا حزينا » (٢) .

واذا رجعنا الى قصيدته في (زلزال مسينا) وقصيدته في (حريق ميت غمر) لوجدناه يخرج لنا المناظر المروعة في هذين الحادثين في صور أقل ما توصف به انها صور دقيقة رائعة . لأن الحال في هذين الموقفين قد صادف اتفاقا في نفس حافظ . لنقرأ له وصفه « لزلزال مسينا » وكيف تعاونت الطبيعة على خلق هذا الزلزال المدمر :

بغت الأرض والجبال عليها ... وطغى البحر أيما طغيان
تلك تغلى حقدا عليها فتنشق انشقاقا من كثرة الغليان
فتجيب الجبال رجما وقذفا ... بشواظ من مارج ودخان
وتسوق البحار ردا عليها ... جيش موج نائى الجناحين دانى
فهنا الموت أسود اللون جون ... وهنا الموت أحمر اللون قانى

---

(١) الديوان ٢١٦/١
(٢) حافظ ابراهيم ما له وما عليه ص ٢٧١

جنــد الماء والثرى لهـــلاك الـ خلـــق ثم اســتعان بالنـيران
ودعا الســحب عاتيــا فأمدتـــه بجيش من الصـــواعق ثانى
فاستحال النجــاء واستحكم اليأ س وخارت عزائم الشجعان (١)

نجد الصورة المروعة ، والثورة الجائحة : فالبحر طاغ ، والجبال تقذف بشواظها والموج هادر ، والنيران ترتفع السنتها الى عنان السماء ، والسحب تلقى بصواعق كأنها الجيش الجرار فيستحكم الهول وينتشر الموت فى كل مكان . وفى هذا المنظر يبرز « الخطب فى صـورة حية تنفطر لها القلوب أسى ، ولا تفقد روعتها على مر السنين . وقد أعانه على هذا التصوير البديع ما عاناه فى صباه وفى شبابه الأول من ألوان البؤس والشقاء » (١) وهذا التصوير المبدع الذى وفق فيه حافظ رغم ان مصدر الشاعر هنا الاستيحاء من على البعـد ـ انما يرجع الى ان هذا الحادث المروع الذى تناقلته الانبـاء وطيرته الصـحف ، تلاقى مع حياة حافظ البائسة ونفسه المضطربة التى تفزعها الاحـداث الفاجئة وتثيرها الأنباء العابسة . لقد كان حافظ « يشـهد الظواهر الطبيعية كالبحر والجبال والأغوار فتثير فى نفسه الجوانب العابسة المظلمة ، والبرم الذى نماه شعوره بالاخفاق فى الحياة ، فيخلع على الطبيعة ما بنفســه من ظلمة وخـوف ويأس . ولا نبعد ان قلنا ان هذه الحياة البائسة بما فيها من ألم وحرمان هى التى قعدت به عن التوفر على الطبيعة والاستغراق فيها ، والتهويم معها فى سماء الخيال » (٢) . كما كان يجيـد تصـوير الأسى والبؤس والشكوى وكل مظاهر الطبيعة الحزينة سواء أكانت مشاهد محسوسـة أم طبائع انســانية ، فى صـور يختار لها الالفاظ المناسـبة والصـياغة المحكمة ، والموسيقى ذات الوقع الأخاذ حتى تأتى صـوره مليئة بالحياة والحركة . فاذا فاتته بعد ذلك القدرة على الخيال والتخيل والتهويم فى مجالى الطبيعة ، فان ذلك راجـع ـ كما ذكرت ـ الى الحرمان والخوف والاكتئاب النفسى الذى لازمه اغلب اوقات حياته . « فخير شعر حافظ ما اتصل بعاطفته الحزينة ، فأما فرح بالطبيعة وفرح بنفسه ونحو ذلك مما ينبعث من عاطفة السرور ، فلم يكن له كبير مجال فى شعره » (٤). انظر اليه يصور بؤس المنكوبين بزلزال « مسينا » وما لحق بهم من هول وفزع فى ايطاليا :

---

(١) الديوان ١/٢٠٥ ، ٢٠٦
(٢) حافظ ابراهيم شاعر النيل ص ١١٧ .
(٣) حافظ ابراهيم ما له وما عليه ص ٢٦٥ .
(٤) مقدمة احمد امين لديوان حافظ .

رب طفل قد ساخ فى باطن الار ض ينادى : امى ! ابى ! ادركانى
وفتاة هيفاء تشوى على الجمـ ـر تعانى من حره ما تعانى
واب ذاهل ، الى النار يمشي مستميتا تمتد منه اليدان
باحثا عن بناته وبنيه مسرع الخطو ، مستطير الجنان
تأكل النار منه لا هو ناج من لظاها ، ولا اللظى عنه وانى
غصت الأرض ، اتخم البحر مما طوياه من هذه الابدان (١)

فانك تشعر ــ وانت تقرأ هذه الأبيات ــ ان حافظا يصور بؤسه وبؤس المصريين . وتلمس مدى الخطر الداهم وما احدثه من مآس ، وما خلف من نكبات ، وفظائع تجسمت فى هذه الصورة الدقيقة التى رسمها لافراد الأسرة المنكوبة داخل هذا الهول الذى يشيب منه الولدان . وما يقطع بان حافظا كان يجيد بل ويبرع فى الوصف والتصوير عندما يكون الأمر متصلا بوجدانه ومشاعره الحزينة ونفسه القلقة الشاكية .

٣ ــ واذا لم يكن لحافظ مجالات واسعة فى آفاق الخيال والتخيل المبدع والانطلاق فى عالم الرؤى والأحلام فان اتجاهه الى الحقيقة فى شعره كان له اثره الفعال فى التأثير على السامعين والوصول الى قلوبهم من اقصر طريق . وقد عاونه فى ذلك لغته الصافية وديباجته المشرقة وتنظيم عباراته تنظيما موسيقيا رائعا وسبك شعره سبكا جزلا وسهلا « حتى تخال البيت اذا تلاه حافظ يدوى كالقذيفة وينفذ كالسهم ، فاما ان يخلق فى نفس السامع عقيدة ، واما ان يهدم ايمانا ، وهو فى كلتا الحالتين يتملك العقل ، ويخلب اللب ، ويتولد عنه الاعجاب والاقناع . وأى نفس لا تستثار بمثل قوله يصف هلال غرة السنة : ــ

اطل على الاكوان والخلق تنظر هلال رآه المسلمون فكبروا (٢)

وأية عقيدة لا تتزعزع وحافظ يقول فى تعيين رجل الأمة سعد زغلول وزيرا للمعارف :

فما دام فى قصر الدوبارة ربه فسعد و« دنلوب » لعمرك واحد

فهل هناك خيال فنان ساحر ؟ أم هناك حقائق رائعة لبست أفخم كساء من اللفظ الجزل الموسيقى ؟ ألم يقض حافظ ببيت من شعره على تلك الحملة الهوجاء التى اثيرت على السوريين من اجل خطة احدى

---

(١) الديوان ٢٠٦/١ .
(٢) الديوان ٣٧/٢ .

الصحف بقوله عن الأمة السورية » (١) « فصافحوها تصافح نفسها العرب » (٢) . ويكفى أن تنشد مع حافظ قوله فى قصيدته « فى شئون مصر السياسية » فى عهد وزارة اسماعيل صدقى (١٩٣٠ — ١٩٣٣) وقد نظمها بعد احالته الى المعاش سنة ١٩٣٢ :

قد مر عام يا سعاد وعام وابن الكنانة فى حماه يضام
صبوا البلاء على العباد فنصفهم يجبى البلاد ونصفهم حكام

وفيها يخاطب اسماعيل صدقى فيقول :

ودعا عليك الله فى محرابه الشيخ والقسيس والحاخام
لا هم أحى ضميره ليذوقها غصصا وتنسف نفسه الآلام (٣)

فاذا بنا نردد معه هذه الأبيات ، والأسى يعتصر قلوبنا لما كانت عليه بلادنا فى عهد الاحتلال الانجليزى والتحكم الفردى . وكانت عاطفة حافظ الصادقة وما تميز به فى أسلوبه من جودة التأليف ومتانة الصنعة وتخير الألفاظ وانسيابية فى الموسيقى كافية لتجسيم ذلك الظلم ونقله الينا فى صورة محكمة اخذت بالألباب واستولت على النفوس واحتوت المشاعر والقلوب .

ب ـ شوقى :

١ — أما عن تجديد شوقى وابتكاراته فى الأساليب والتصوير فانها كثيرة ومتشعبة . فهو وان سار على طريقة البارودى فى الاهتمام بجزالة الألفاظ ومتانة التركيب ، الا أنه استطاع « أن يكون لنفسه أسلوبا أصيلا لا يتحرر من القديم ولكن فى الوقت نفسه يعبر عن الشاعر وعصره وكل ما يريد من معان وأفكار » (٤) وساعده على ذلك خياله المحلق وابداعه الفنى المستمد من رهافة حسه وحياته الرغدة الهانئة وقراءاته المتنوعة فى الشرق والغرب ، وكثرة أسفاره ومشاهداته . فابتكر فى أساليبه وابتدع فى أخيلته وحلق فى أجواء الابداع الفنى . فمن أساليب ساحرة الى أخيلة بديعة رائعة ، الى موسيقى رقراقة راقصة وتصوير دقيق

---

(١) داود بركات من مقاله « حافظ كما عرفته » المنشور بمجلة أبولو ص ١٣٣٦ عدد يوليو سنة ١٩٣٣ .
(٢) ديوان حافظ ٢٥٩/١ .
(٣) الديوان ١٠٥/٢ .
(٤) الأدب العربى المعاصر فى مصر ص ١١٤ .

وتنسيق كامل بين اخيلته والوان تصويره المبتكر » فابدع كل الابداع واستحوذ على القلوب والمشاعر . فالفاظه منتقاة مختارة يضع كل كلمة فى مكانها اللائق . استمع اليه يناقش دعوى المستشرقين ورميهم الدين الاسلامى بانه انما نشر بالسيف يقول :

قالوا غزوت ورسل الله ما بعثوا — لقتل نفس ولا جاءوا لسفك دم
جهل ، وتضليل احلام ، وسفسطة — فتحت بالسيف بعد الفتح بالقلم
لما اتى لك عفوا كل ذى حسب — تكفل السيف بالجهال والعمم
والشر ان تلقه بالخير ضقت به — ذرعا وان تلقه بالشر ينحسم
سل المسيحية الغراء كم شربت — بالصاب من شهوات الظالم الغلم (١)
طريدة الشرك يؤذيها ويوسعها — فى كل حين قتالا ساطع الحدم (٢)
لولا حماة لها هبوا لنصرتها — بالسيف ماانتفعت بالرفق والرحم (٣)

فقد جمع شوقى فى هذه الابيات — الى جلال الفكرة وقدرته على الحوار والمناقشة — الفاظه المختارة المنتقاة التى تخدم الفكرة وتنقل المعنى فى جلاء ووضوح . فلا اكراه ولا قلق ولا نفور فى هذه الالفاظ وما مثله الا كجوهرى « حاذق ، ينتقى اصفى الجواهر مادة ، واحسنها صقلا ، وانسبها لمكانه » (٤) . وهو فنان ماهر يخرج لنا الصورة ويرسم المنظر فى براعة تعبر عن افتنانه وما فى نفسه من اسرار الفن وتمكن الجمال من وجدانه ومشاعره . واظهر ما يكون ذلك عندما يصور مشهدا من مشاهد الطبيعة . فقد كان مفتونا بها ماخوذا بسحرها ، وكانت عينة موكلة بالجمال والحسن ، تهتز مشاعره امام كل جميل من مظاهر الطبيعة فاقبل عليها بكل مشاعره ، فصورها تصويرا رائعا حتى كان « فى طليعة الوصافين من شعراء الضاد ، بل اسبقهم جميعا الى هذا الميدان . هذا الى ما وهبه من خيال مبتكر ، تظهر آثاره فيما يخلقه من صور ناطقة تجسم الموصوف امامك وتبرزه ماثلا بين يديك ، وما هو بماثل ، وتوهمك انك تراه ، ولست تراه » (٥) . اقرأ له قصائده : « مرقص ١٣/٢ » ، و « وصف الوقائع العثمانية اليونانية ٣٠/١ » ، و « مملكة النحل ١٦٧/١ » ، و « قصر انس الوجود ٦٨/٢ » ، « وفى وصف البحر الابيض المتوسط ٩٦/٢ » ، و « البسفور ٤٨/٢ » ، و وصف « النخيل » وغير ذلك مما حفل به ديوانه من الاوصاف التصويرية البديعة تجد

(١) الغلم : الهائج الثائر .
(٢) الحدم : بالتحريك شدة احتراق النار .
(٣) الرحم : الرقة والمغفرة والابيات بالشوقيات ٢٥١/١ .
(٤) المتنبى وشوقى وامارة الشعر ص ٩٥ .
(٥) المتنبى وشوقى وامارة الشعر ص ٢٣٤ .

براعة فى التصوير ودقة فى الصياغة ، وخيالا يحملك على جناحيه ليحلق بك فى اجواء الجمال والفتنة ، ويبهرك بمعانيه التى تنبض بالحياة وتتدفق بالسحر الحلال ، والتشابيه المتوالية الرائعة . كل ذلك فى براعة واتقان ليعرض من خلاله صورا دبجها فنان ماهر فتخلب العقول وتبهر عشاق الفنون الجميلة .

ويطول بنا الحديث ان استعرضنا موصوفات شوقى ولكننى سأعرض من هذه الروضة اليانعة بعض النماذج القليلة لهذه الأوصاف الرائعة . فمن روائعه وصفه للنخيل الذى خلا الشعر العربى من ذكره او التغنى به (١) على الرغم من كونه كما يقول شوقى :

طعام الفقير وحلوى الغنى   وزاد المسافر والمغترب

فوصفه شوقى وصفا دقيقا مبدعا فى قصيدته « النخيل ما بين المنتزه وابى قير » فيقول :

وباسقة من بنات الرمال   نمت وربت فى ظلال الكثب
كسارية الفلك أو كالمسلة   او كالفنار وراء العبب
تطول وتقصر خلف الكثيب   اذا الريح جاء به أو ذهب
تخال اذا اتقدت فى الضحى   وجر الأصيل عليها اللهب
.. وطاف عليها شعاع النهار   من الصحو او من حواشي السحب
وصيفة فرعون فى ساحة   من القصر واقفة ترتقب
قد اعتصبت بفصوص العقيق   مفصلة بشذور الذهب
وناطت قلائد مرجانها   على الصدر واتشحت بالقصب
وشدت على ساقها مئزرا   تعقد من راسها للذنب (٢)

ففى هذه القصيدة يضع شوقى امامنا وصفا رائعا جميلا للنخيل فى عرض شائق يظهر الموصوف فى صورة مجلوة فريدة ، التقى فيها فن شوقى وشاعريته بصنعته — فحركة النخيل وراء الكثبان فى قوله :

تطول وتقصر خلف الكثيب   اذا الريح جاء به او ذهب

تناغى الخيال وتلاعبه . « وهى تضارع فى الحسن والحلاوة حركة الاغصان فى بيتى ابن الرومى اللذين قالهما فى بعض اسفاره يذكر بغداد :

---

(١) اذا استثنينا بيتين لمطيع بن اياس قالهما فى نخلتى حلوان بالعراق .
(٢) الديوان ٤/٤٥ .

بلد صحبت به الشبيبة والصبا ، ولبست فيه العيش وهو جديد
فاذا تمثل فى الضمير رايته وعليه اغصان الشباب تميد

ولا شك ان مجرد « تصوير حركة اغصان الشباب ، والشباب والأغصان مختلطان ، من التصوير الواقعى البسيط الذى لا تشبيه فيه » (١) فبراعة الشاعر تظهر فى مدى توفيقه فى عقد الشبه بين المشبه والمشبه به — مهما كان التشبيه قريبا او بسيطا — كقول شوقى فى الجماجم المبعثرة فى التراب :

فترى الجماجم فى التراب تماثلت بعد المثول تماثل الاصداف (٢)

فهذا تشبيه رائع لم يقل احد مثله فى هذا المنظر وكان مما انفرد به شوقى وعلى الرغم من بساطته وقربه فان فيه من الطرافة والابداع ما يفوق كل تصور . واذا تتبعنا ابيات شوقى فى قصيدته (النخيل بين المنتزه وابى قير) لظهرت لنا براعة شوقى « فى الجمع بين الوصف وسرد مزايا الموصوف سردا شائقا يأتلف مع الفن ويساوقه ، ولا يجافيه. وهو بهذا يضم مزية جليلة الى اخرى ، وقل من يوفق لتاليفهما ، والجمع بينهما على هذه الصورة المتقنة الطريفة » (٣) . وهذه ظاهرة فريدة نجدها فى كثير من اوصاف شوقى الى جانت استقصاء كل الصور الحسية والمعنوية فى تصويره . فاذا استمعنا اليه يصف « المنار » فى قصيدة لم تنشر فى ديوانه :

سما يناغى الشهب هل مسها فالتهبا ؟
كالديدبان الزموه فى البحار مرقبا
شيع منه مركبا وقام يلقى مركبا
بشر بالدار وبالـ اهل السراة الغيبا
وخط بالنور على لوح الظلام : مرحبا
كالبارق الملح لم يول الا عقبا
مشي على الماء وجا ب كالمسيح العببا
وقام فى موضعه مستشرفا منقبا
يرمى الى الظلام طر فا حائرا ، مذبذبا
كنمر ادار عيـ نا فى الدجى ، وقلبا
وكالسراج فى يد الر يح اضاء ، وخبا

(١) ذكرى حافظ ابراهيم ص ٨١ ، ٨٢ .
(٢) الديوان ٣/١١٦ .
(٣) المتنبى وشوقى وامارة الشعر ص ١٦٥ .

ولجـــة من خاطـــر ما جاء حتى ذهبـــا
مجتنـــب العـــالم فى عزلتـــه ، مجتنبـــا
الا شـــراعا ضـــل او فلكـــا يقـــاسي العطبـــا (١)

لراعنا مافى هذه الأبيات من قدرة على تتبع الموصـوف بكل دقائقه واحـواله وما يوحى به وضـعه فى البحر من قيامه دوما على الحراسـة وتوديع الضيوف واستقبال القادمين بالبشر والترحيب ومقدرة شوقى الفائقة على تصوير ذلك كله وتشخيص « المنار » فى صـور محسوسـة وتشبيهات متنوعة ، تجعلنا أكثر الفا به وقربا منه . لقد تصادف وجود الكاتب الانجليزى « برنارد شو » بمصر أثنـاء الاحتفال بتأبين شـوقى واحتشاد الوفود العربية للاشتراك فى هذا التأبين فراعه ذلك المهـرجان العظيم فسأل بعض الذين وفدوا لتحيته فى « نزل الكونتنتال » ان يترجم له ما نظم شوقى فى « المنار » فاستطرب ولوح بيديه اعجابا وقال : « ان مثل هذا الشاعر لجدير بالتكريم حقا فلست اعرف بين الشعراء من له قدرة هذا الشاعر فى اختراع التشبيهات المطردة المتنوعة للمنظر الواحد ، مع قوة الأداء على الرغم مما فى شعركم من قيـود (٢) . فشوقى بارع فى ايراد التشبيهات المتوالية فى أوصافه فى احكام وقـدرة فائقة ، ويعرض من خلالها صـورا « كأنها الصـور الزيتية الباهرة ، أشرف عليها فنان ماهر ، وتناولها بريشته وألوانه فأخرجها فتنة للناظرين» (٣) مما نجده واضحا فى وصفه للنخيل ، والمنار فى الأبيات السابقـة ، وفيما يقوله فى الاسكندرية وشاطئها المزدان بالغانيات زمن الصيف من قصيدته «البحر الأبيض » .

وترى الغيد لؤلؤا ثى رطبـــا وجمانا ، حوالى المـــاء نثـــرا
وكأن السمـــاء والمـــاء شـــقا صـــدف ، حملا رفيقا ودرا (٤)
وكأن السمـــاء والمـــاء عـــرس مترع المهـــرجان لمحا ، وعطـــرا
او ربيع ، من ريشة الفن ، أبهى من ربيع الربا ، وأفتن زهـــرا
او تهاويل شـــاعر عبقـــرى طارح البحر والطبيعة شعرا (٥)
يا سـوارى فيروزج و « لجين » بهمـــا حليت معاصم مصـــرا (٦)

(١) الأبيات فى الشـوقيات المجهولة ٢/٢٣٣ ، ٢٣٤ وراجع المتنبى وشـوقى وامارة الشعر ص ١٦٤ ، وذكرى حافظ ابراهيم ص ٨٣ ، ٨٤ .
(٢) راجع ذكرى حافظ ابراهيم ص ٨٣ ، ٨٤ .
(٣) المتنبى وشوقى وامارة الشعر ص ١٦٣ .
(٤) رفيقا : سوسنا وهو زهر طيب الرائحة ، منه نوع أبيض ناصع .
(٥) تهاويل : تصاوير وزخارف ومفردها تهويل .
(٦) الفيروزج : حجر نفيس منه نوع شائع يميل لونه الى الزرقة التى تشبه زرقة السماء . واللجين : الفضة والمراد الماء الذى يشبهها .

في شعاع الضحى يعودان (ماسا) وعلى لمحة الاصائل تبرا
ومشت فيهما النجوم ، فكانت في حواشيهما (يواقيت) زهرا
لك في الارض موكب ليس يألو الريح — والطير ، والشياطين — حشرا
سرت فيه على كنوز (سليما ن) تعد الخطا اختيالا وكبرا (١)

كما ان شوقي لا يعتمد في اوصافه على رصد مشاهداته وعرضها في صورة حسية فحسب ، ولكنه يخرج منها العظة ، وينتزع منها العبرة ، او يعود علينا بحكمة تهون علينا قساوة الحياة . وبهذا نستطيع ان نناهض مزاعم الذين اتهموا شوقيا بأن رؤاه مشاهد بصرية حسية لاغير . فحين يصف لنا بهجة الأرض والكائنات بشروق الشمس ، ويصف لنا في اللوحة نفسها أسى الغروب واحزان المساء فانه يسرع فينتزع من ذلك حكمته الخالدة .. فنحن نفرح في ساعة الميلاد ، ونأسى في ساعة الموت .

فما للغروب يهيج الأسى وكان الشروق لنا أي عيد
كذا المرء ساعة ميلاده وساعة يدنو الحمام العنيد (٢)

ويعود الى هذا المعنى نفسه في قصيدته التي يصور فيها « جنيف » وجبالها ومناظرها فيقول في عين شمس :

فشروقها الامل الحبيب لمن رأى وغروبها الاجل البغيض لمن درى (٣)

ويلح على هذا المعنى في قصيدته : « الربيع ووادي النيل » حين يذكره زوال الربيع بزوال الشباب فيقول :

اني لأذكر بالربيع وحسنه عهد الشباب وطرفه المراح
هل كان الا زهرة كزهوره عجل الفناء لها بغير جناح (٤)

٢ — ومع ان شوقي كان من اكثر شعراء العربية التفاتا الى الطبيعة ومناظرها — حيث تميز بابداعه في تصويرها ، ومقدرته على الصياغة الفنية المتقنة ، والتهويم بخياله الواسع في مجاليها ، وبما أضافه على

---

(١) الديوان ٤٧/٢ ، ٤٨ .
(٢) الديوان ٣٦/٢ .
(٣) الشوقيات ٤٢/٢ .
(٤) الشوقيات ٢٦/٢ والمراح : الكريم من الخيل ، واستعمال كلمة (زهور) خطا شائع والصحيح (زهر) . وراجع ص ١٣٦ ، ١٣٧ من الهلال اول نوفمبر سنة ١٩٦٨ .

الوصف من براعة فائقة فى الجمع بين الوصف ، ومزايا الموصوف فى عرض شائق ، والخروج بالموضوعات من مجرد منظر صامت الى موصوفات تنبض بالحياة والحركة — على الرغم من ذلك كله — فاننا نلاحظ أن نفس شوقى لم تمتزج بالطبيعة كامتزاج نفس مطران بها فى قصيدته « المساء » أو ايليا ابى ماضى فى قصيدته « المساء » لأنه لم يتأثر بالمذاهب الغربية كما تأثر بها مطران والعقاد ومن نحا نحوهما — مع اطلاعه على الثقافات الاجنبية والتزود بها — وانما جرى بموضوعاته الوصفية على ما جرى عليه شعراء العربية منذ الجاهلية حتى زمانه . حيث كانت طريقتهم فى وصف الطبيعة الطريقة الوصفية الحسية ، وشوقى كذلك كان « يتأمل لوحته الموصوفة من الخارج الى حد كبير ، ويحاول ان يشكل اللوحة الفنية برؤى حسية ظاهرية دون ان يمتزج بالموصوف أو يضفى عليه مشاعره النفسية » (١) .

ولكننا مع ذلك نقول ان شوقى « كان من الذكاء والنبوغ والعبقرية بحيث استطاع أن يوازن فى فنه موازنة دقيقة بين التقاليد الموروثة فى الصياغة والموسيقى وغيرهما وبين ما يراد للشعر العربى الحديث من تجديد ومسايرة للعصر والبيئة والظروف » (٢) فان كان فى وصفه للطبيعة قد سار على « الطريقة الوصفية الحسية التى جرى عليها اكثر الشعراء العرب من قديم . فان له بعض نفحات فى الجمع بين التصوير المادى والتجاوب مع الطبيعة والتفاعل معها ، والاتصال الروحى بها . كقصيدته فى « غاب بولونيا » . التى تدل على قوة صلته بالطبيعة ، كما تدل على مقدرته على ايجاد الصلة الروحية بينه وبينها » (٣) . وقصائده فى « النيل ٧٦/٢ » ووصف بردى فى قصيدة دمشق (١٢٢/٢) ، وفى وصف « زحله ٢٢٤/٢ » وغير ذلك مما نراه يندمج فيها مع الطبيعة ويشخصها ويبعث فيها الحياة . وهذا لعمرى آية البراعة والتجديد التى انفرد بها شوقى فى مجال الطبيعة . فكان فى طليعة الوصافين من شعراء العربية بل أسبقهم جميعا فى هذا الميدان .

وكان شوقى جوالا يستجمع فى ذاكرته ما لا يراه غيره من دقائق المرئيات ، وما لم يره بأم عينه نظر اليه بعين خياله . « فلمحة عين أو لمحة قلب كانت تكفيه ليطبع فى خاطره رسم الاشياء والاشخاص . ثم يجىء بكل ذلك وصفا اخاذا ، وصورا ضاحكة خلابة » (٤) وتصويره

---

(١) احمد شوقى والأدب العربى الحديث ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ .
(٢) شوقى شاعر العصر الحديث ص ١٢٠ .
(٣) الهلال عدد نوفمبر سنة ١٩٦٨ ص ١٤٤ .
(٤) شوقى لانطون الجميل ص ٦٢

ووصفه لآثار مصر و « آيا صوفيا ٢/٦٧ » و « غاب بولنيا ٢/٣٠ » و « البوسفور ٢/٤٨ » ، و « الآثار العربية فى بلاد الاندلس ٢/٥٢ » ، و « بلريس ٢/٩٨ » ، و « طوكيو ٢/١٠٣ » ، و « مرقص ٢/١١١ » ، و « دمشق ٢/١٢٢ » ، و « الهلال ٢/١٣٤ » ، و « لبنان ٢/١٨٧ » آيات من آيات شوقى الباهرة فى دقة التصوير واحكام الوصف وتجسيم المشاهد . انظر هذه الصورة البديعة لهيكل أنس الوجود :

قف بتلك القصور فى اليم غرقى ... ممسكا بعضها من الذعر بعضا
كعذارى اخفين فى الماء بضا ... سابحات به ، وابدين بضا
مشرفات على الزوال وكانت ... مشرفات على الكواكب نهضا
شاب من حولها الزمان وشابت ... وشباب الفنون ما زال غضا
رب « نقش » كأنما نفض الصا ... نع منه اليدين بالأمس نفضا
و « دهان » كلامع الزيت مرت ... أعصر بالسراج والزيت وضا (١)
و « خطوط » كأنها هدب ريم ... حسنت صنعة وطولا وعرضا
و « ضحايا » تكاد تمشى وترعى ... لو أصابت من قدرة الله نبضا
و « محاريب » كالبروج بنتها ... عزمات من عزمة الجن امضي (٢)

فقد اغنتنا هذه الابيات عن المشاهدة ، بل نقلت الينا الصورة بكل دقائقها نابضة بالحياة والحركة فى نشيد يرقى الى اعلى مصادر السحر والتأمل ، وتمثلت لنا قدرة الشاعر الخلاقة على اضفاء الحياة على الاثر الغارق ، وحزنه الذى الدفين احال معابد فيلة الى مخلوقات حية ، وجعل من تلك اللآلىء البطلمية عذارى دهم الذعر جمالها فتهاوت (٣) .

ودمشق تلك البلاد التى ارتبط بها وجدان شوقى ومشاعره ينطلق بخياله المحلق فى طبيعتها الساحرة منشدا :

آمنت بالله واستثنيت جنته ... دمشق روح وجنات وريحان
قال الرفاق وقد هبت خمائلها ... الارض دار لها « الفيحاء » بستان (٤)
جرى وصفق يلقانا بها « بردى » ... كما تلقاك دون الخلد رضوان
دخلتها وحواشيها زمردة ... والشمس فوق لجين الماء عقيان (٥)

---

(١) وضا : وضاء .
(٢) الشوقيات ٢/٦٨ .
(٣) راجع الهلال اول نوفمبر سنة ١٩٦٨ ص ٥٧
(٤) الفيحاء : دمشق .
(٥) عقيان : الذهب الخالص .

خور كواشف عن ساق وولدان	والحور في «دمر» أو حول «هامتها» (١)
الساق كاسية والنحر عريان	و « ربوة » الواد في جلباب راقصة
وللعيون كما للطير الحان	والطير تصدح من خلف العيون بها
أفوافه فهو أصباغ وألوان (٢)	وأقبلت بالنبات الارض مختلفا

لوحة فنية رائعة نسج خطوطها فنان مبدع بفضل خصوبته اللغوية وحسه المرهف وطاقته الشعرية الضخمة . فدمشق جنة الله في ارضه تلقى ضيوفها وأهلها بوجهها الباسم المشرق ونسماتها البليلة المعطرة بشذى الروض والرياحين ومياهها المحيية في شوق تعكس أشعة الشمس الذهبية فترى منظرا من مناظر الخلد يحتويك ، وأشجارها العظيمة وقد احتواها الماء الرقراق كأنها الحور العين قد كشفن عن سوقهن فتنة وجمالا . كما أن ربوة الوادي قد ارتدت حلة الرقص وكشفت عن نحرها لتضفي السعادة والراحة النفسية على رائيها ، أما الطير فقد أخذت تزجي الحانها خلف عيون الماء الجارية لتتلاقى مع مائها المنساب في لحن ملائكي يسري فوق بساط الارض الموشى بمختلف الالوان والاصباغ .

ويبدع شوقي ابداعا لا نظير له عندما يتغنى بمجد الاندلس الداثر ، فيعيد الى الامة الاسلامية ذكرى تلك البلاد التي ازدهرت فيها الحضارة الاسلامية وعاشت فيها أزهى ايامها فأحيت كلماته نفوس العرب جميعا واذكت في نفوسهم جذوة الوطنية ووصلت قديم العرب في الاندلس بجديدهم وأعطتهم العظة والعبرة حيث يقول :

مشت الحادثات في غرف الحمـ	ـراء مشي النعي في دار عرس
هتكت عزة الحجاب وفضت	سدة الباب من سمير وأنس
عرصات تخلت الخيل عنها	واستراحت من احتراس وعس (٣)
ومغان على الليالي وضاء	لم تجد للعشي تكرار مس
لاترى غير وافدين على التا	ريخ ساعين في خشوع ونكس
نقلوا الطرف في نضارة آس	عن نقوش وفي عصارة ورس (٤)
وقباب من لازورد وتبر	كالربى الشم بين ظل وشمس
وخطوط تكفلت للمعاني	ولألفاظها بأزين لبس
وترى مجلس السباع خلاء	مقفر القاع من ظباء وخنس

***

(١) دمر : ضاحية دمشق والحور : شجر عظيم يشبه السرو .
(٢) الشوقيات ١٢٣/٢ وما بعدها ، والأفواف : جمع فوف بالضم : نوع من الثياب والمراد هنا الزهر .
(٣) العس : احتراس الليل .
(٤) ورس : نبات أحمر اللون .

آخر العهـد بالجـزيرة كانت ... بعـد عزك من الزمان وضرس (١)
فتراهـا تقـول : راية جيش ... باد بالأمس بين أسر وحس (٢)
ومفاتيحهـا مقاليـد ملك ... باعهـا الوارث المضيع ببخس
خرج القوم فى كتـائب صـم ... من حفاظ كموكب الدفن خرس (٣)
ركبوا بالبحـار نعشـا وكانت ... تحت آبائهم هى العـرش أمس
رب بان لهـادم وجمـوع ... لمشت ومحسـن لمخـس
امرة النـاس همـة لا تأتى ... لجبـان ولا تسنى لجبس (٤)
واذا ما أصـاب بنيـان قوم ... وهى خـلق فانه وهى أس (٥)

صورة فيها الذكرى والعظة تصورها الالفاظ الدقيقة المناسبة فى صدق وجلاء ، فقد أصابت الحادثات « قصر الحمراء » بغرناطة وحولته من دار عرس الى دار هلاك وموت ، وهتكت الاحداث عز هـذا القصر وأخلته من كل سمير وانيس ، وتركت الخيل عرصاته بعـد زوال عزه وأصحابه ومغانيه التى كانت وضيئة فلم تعد تجد من يجوس بها ليلا وأصبح مرتادوها متمثلين فى الوافدين عليها المتمسين العظـة والعبرة يسعون فى خشوع ينقلون الطرف فى نقوشـه البديعـة الملونة وهى كل ما بقى فيه من قباب قد صنعت من اللازورد والتبر ، فأصبحت تشبـه الروابى العالية تختلط فيها الظلال بالاضواء ، وكتابات كتبت بخطوط جميلة ، فكانت الخطوط أحسن ملبس للمعانى والالفاظ ، وترى فى القصر مجلس السباع ــ حكام هذا القصر ــ ولكنه خال مقفر القاع من الظباء والمغنيات الجميلات .

ثم انتقل شوقى الى بيان آخر عهد للعرب بهذه الجزيرة فقـال : لقد كان آخر عهدهم بها بعد معركة عنيفة مع الزمن عركهم فيها واشتد عليهم حتى أذلهم فخـرجوا جمـاعات لايستطيعون دفاعا عن شرف أو عرض ، كمن يسيرون فى مواكب الدفن خرسـا لا يتحـدثون ، وركبوا البحار سفنا أصبحت لهم كالنعوش بعـد أن ماتت دولتهم وكانوا قـد قدموا عليها أيام قوتهم الى هذه البلاد عروشا عزيزة منيعة . ثم يستجلى الشاعر ما أفادته هذه الاحداث وما أوحت به من عظات وعبر فيقول : « هى الدنيا يبنى البانى لذلك الهادم الذى يأتى بعده ، وكل شيء ــ ماعدا الله ــ يحمل معه أدوات فنائه ، وكم جمع جامع فخلف من بعده خلف

---

(١) الضرس : من ضرس الزمان القوم اشتد عليهم .
(٢) الحس : القتل .
(٣) الحفاظ : الذب عن المحارم .
(٤) الجبس : الجبان .
(٥) الشوقيات : ٥٩/٢ وما بعدها .

شتت ما جمع ، وكم احسن محسن لياتي من بعده مسيء . وقد بنى العرب الاوائل مجدا شاهقا فى جزيرة الاندلس فهدمه واضاعه أولئك الجبناء الذين لم يكونوا اهلا للامارة على الناس لضعفهم وفساد اخلاقهم » . بهذا التصوير الرائع والوقفات البارعة أمام آثار الطبيعة وآثار الانسان كان شوقى الشاعر المبدع الذى يصور ويستكنه الحقائق، ويستوحى العظة والعبرة والجمال ، ويطالعنا بنظراته الفلسفية ومعانيه الانسانية ازاء الاحداث والاشخاص والمشاهد الطبيعية فى اسلوب قويم ولفظ رشيق وموسيقى عذبة ، مما يضفى على الصورة روعة ويزيدها جمالا وبهاء .

٣ ـ وموسيقى شوقى تتراوح بين العذوبة والقوة « بل ربما كانت موسيقاه اروع خصاله الفنية ، فلا تسمع الى شيء من شعره حتى تعرفه وان لم يذكر لك اسمه ما دامت اذنك قد تعودت سماع شعره وثبتت فى نفسك نغماته التى تتوالى نغمة حلوة بجانب نغمة حلوة ، ولا نغلو اذا قلنا ان شعره يؤلف اروع الحان عرفت فى عصرنا الحديث . اذ نراه يعتصر من الالفاظ والاساليب خير ما فيها من الحان ، تسعفه فى ذلك فطرة موسيقية رائعة تقيس قياسا دقيقا ذبذبات الحروف والحركات وتآلف النغم فى الالفاظ والكلمات » (١) . وارجع الى قصائده: « ذكرى المولد ١/٥٩ » و « نكبة دمشق ١/٨٨ » ، و « شهيد الحق ١/٢٧٤ » ، « اثر البال فى البال ٢/٨ » ، و « بين الحجاب والسفور ١/٢١٩ » ، و « مرقص ٢/١٣ » ، و « الربيع ووادى النيل ٢/٢٣» ، و « غاب بولون ٢/٣٠ » ، و « ايها النيل ٢/٧٦ » ، و « رمضان ولى ٢/٩٢ » ، و « وصف مرقص ٢/١١١ » ، « خدعوها ٢/١٣٩ » نجد عذب الأنغام وروعة الأداء وحلاوة الموسيقى . استمع اليه يتغزل :

مضنى وليس به حراك	لكن يخف اذا رآك
ويميل من طرب اذا	ما ملت يا غصن الاراك
ان الجمال كساك من	ورق المحاسن ما كساك
ونبت بين جوانحي	والقلب من دمه سقاك
حلو الوعود متى وفاك	اتراك منجزها تراك (١)

تجد رشاقة الالفاظ ، وروعة الاداء ، وجمال الموسيقى وسمو المعنى بما يجعلك تشعر بالرغبة الشديدة فى ترديد هذه الابيات،والتغنى بها فى تمايل ونشوة غامرة . ولعل روعة الأداء وجمال الموسيقى عند

---

(١) الادب العربى المعاصر فى مصر ص ١٦٥
(٢) الشوقيات ٢/١٦٥

شوقى ، وما تميزت به قصائده من وضوح النغم ، وقوة الاسر جعـــل الكثير من المغنين يطلبون من شوقى أن ينظم لهـم المقطوعات والقصائد التى يغنونها ، ويختــارون من قصــائده ما يشــدون به ويوقعون على قيثارته . ولذلك وجدنا له الكثير من القصائد المغناة ، فعبده الحمولى ، وسلامة حجازى ، ومحمد عبد الوهاب ، وأم كلثوم ، وغيرهم من كبار المغنين والمنشدين قد شدوا بأعذب الألحان لشوقى كقصائده « الهمزية النبويه ١/٢١ » ، و « ذكرى المولد ١/٥٩ » ، و «نهج البردة ١/٢٤٠» ، و « الام الخلف ١/٢٤٧ » ، و « مضـناك جفـــاه مرقده ٢/١٥٢ » ، و « علموه كيف يجفــو فجفــا ٢/١٦٣ » ، و « قولوا له روحى فــداه ٢/١٧٦ » ، ومقطوعة « جبل التوباد ص ١٢٠ » من مسرحيـــة مجنون ليلى ، و « انا أنطونيــو وانطونيو انا » من مسرحيـــة « مصرع كليوباترة ص ٤٣ ، ٤٤ » . وهناك قصائد وادوار نظمها خصيصا لكبار المطربين كقصيدة « سلوا كئوس الطلا » التى تغنيها أم كلثوم ، ونظم لعبدالوهاب « يا جارة الوادى ٢/٢٢٤ » ، و « ياشراعا وراء دجلة ٤/٦٤ » ، و « فاسه بوادى الحمى ٢/١٧٦ » ، و « منك يا هاجرى دائى ٢/١٤٣ » . كما نظم قصيدة « ياحاوة الوعد ٤/٦٣ » التى تغنيها السيدة ملك . ولنقرأ له قصيدته « سلوا كئوس الطلا » التى تغنيها السيدة أم كلثوم وهى من القصائد التى لم تحفظ فى ديوانه :

سلوا كئوس الطلا هل لامست فاها ... واستخبروا الراح هل مست ثناياها
باتت على الروض تسقينى بصافية ... لا للســلاف ولا للورد رياهــا
مــاضر لو جعلت كأسى مراشـفها ... ولو سقتنى بصــاف من حمياها
هيفاء كالبــان يلتف النســيم بهــا ... وينثنى فيه تحت الوشى عطفــاها
حديثهــا الســحر الا انه نغــم ... جــرت على فم داود فغناهــا
حمامة الأيك من بالشجو طارحها ... ومن وراء الدجى بالشوق ناجاهــا
القت الى الليــل جيدا نافرا ورمت ... اليه اذنا وحارت فيــه عيناهــا
وعادها الشوق للأحباب فانبعثت ... تبكى وتهتف احيــانا بشــكواها
يا جــارة الأيك أيــام الهوى ذهبت ... كالحلم ... آها لأيام الهوى آها(١)

وغير ذلك ممــا حلق به فى سماء الفن واســتولى به على القلوب والمشاعر وما زلنا نجد فيه المتعة والسلوى والجمال والجلال ، لما فيه من جمال الأسلوب وجلال المعنى ، وروعة الأداء ، وعذوبة الموسيقى ، وسحر الخيال . كل هذا فى اطار من الأوزان الموروثة عن العرب واختيار ما يواكب فكرته ، ويلائم روحه الشاعرة ونفسه الموكلة بالجمـــال .

(١) القصيدة نقلا عن الشوقيات المجهولة ٢/٣٠٢ ويقال ان ام كلثوم لم تغنهــا الا بعد وفاة شوقى .

بالاضافة الى انه تظم للناشئة الأناشيد والأغانى الخفيفة التى تناسب خيالهم وتنمى مواهبهم وتشبع رغبتهم وميولهم ، كما نظم لهم الحكايات والنوادر والطرائف التى تعجب الكبار والصغار على حد سواء ، وسنوضح ذلك عند الحديث عن تجديده فى الأجناس الأدبية .

٤ ــ واذا كان شوقى قد حافظ على عمود الشعر العربى القديم من جودة الصياغة وتلاؤم الألفاظ للمعانى وجمال الصورة ، والالتزام بالبحر الواحد والروى الواحد والقافية الموحدة فى أغلب قصائده ، فليس له من الموشحات الا موشحه « صقر قريش » الذى تحدث فيه عن نواحى العظمة فى شخصية البطل الاسلامى « عبد الرحمن الداخل » (١) . فقد كانت له بعض التجديدات التى أحيا ببعضها بعض الأوزان القليلة الاستعمال ، أو كانت وزنا مخترعا مثل بحر « المقتضب » الذى انكره الأخفش ــ لأنه لم يجد من الشعر القديم على هذا الوزن الا بعض الأبيات ــ الذى ينظم عليه شوقى قصيدته « فى وصف ليلة راقصة فى قصر عابدين » وهى قصيدة طويلة بلغت أبياتها تسعة وسبعين بيتا ، ويقول فى مطلعها :

حف كأسها الحبب　　فهى فضة ذهب (٢)

وبذلك اعاد لنا هذا الوزن الذى نظم عليه ابو نواس مقطوعته الشهيرة ذات الأبيات الخمسة :

حامل الهوى تعب　　يستخفه الطرب

ويقول د . ابراهيم أنيس : « وربما كان هذا تفكها من شوقى بهذا اللون ، كما تفكه أبو نواس من قبل » (٣) .

وقد حاول البارودى الخروج على أوزان الخليل فاخترع وزنا لا عهد للعروضيين به وهو على « مجزوء المتدارك » ونظم منه قصيدة من تسعة عشر بيتا أولها :

املأ القدح　　واعص من نصح (٤)

---

(١) راجع الموشح فى الشوقيات ٢/٢١٤ ــ ٢٢٦ ، وفى مطولته « دول العرب وعظماء الاسلام » ص ٧٨ ــ ٨٧ .

(٢) الشوقيات ٢/٨ .

(٣) موسيقى الشعر ص ٢٠٢ .

(٤) ديوان البارودى ١/١٦٩ .

فاعجب شوقى بهذا الوزن الراقص فحاكاه فى قصيدة وصف بها احدى حفلات الرقص بقصر عابدين بلغت سبعين بيتا يبدؤها هكذا :

مـــال واحتجب	وادعـى الغضب
ليت هاجـرى	يشـرح السـبب
عتبــــه رضى	ليتــــه عتب
عــل بيننـــا	واشــيا كذب (١)

وربما كانت قصيدته « فى وصف مرقص » والتى جاء فيها :

طال عليهـــا القـدم	فهى وجـــود عـــدم
قد وئدت فى الصبا	وانبعثت فى الهـرم (٢)

وبلغت ثمانية وستين بيتـا من وزن مخترع لشوقى التزم فى كل شطرة « مستفعلن فاعلن » ، وهو ما لم يقل به أحد من العروضـيين فى كتبهم ، الا اذا اعتبرناها من مشـطور البسيط الذى عده الثقـات من أصحاب العروض شاذا لا يقاس عليه » (٣) وقد يمكن ارجاعه الى المجتث (مستفع لن فاعلاتن مرتين) مع التزام الحذف فى « فاعلاتن » فى عروض البيت وضربه .

اما الفن المسرحى الذى كان لشوقى الفضل الأكبر فى ايجاده فى الشعر العربى وتطعيم شعرنا بهذا اللون الجديد فيه فقد اختـــار له الأوزان القصيرة التى تلائم التمثيل المسرحى من مثل الرجز والمتقارب والرمل والبسيط والهزج والمجتث ومجزوءات الرجز والرمل والكامل.

وبذلك استطاع شوقى : « أن يخضع أوزان الشعر للمحـاورة الطويلة ، والحديث المتبادل بين اثنين واكثر . وهذه أول مرة — فيما نعرف — فى تاريخ الشعر العربى يقع فيها مثل ذلك النقاش فى البيت الواحد وفى الأبيات المتعددة ، بحيث يستطيع الشاعر أن ينطق أشخاص الرواية فى مواقفهم المختلفة بلغة سليمة مواتية الأداء ، صادقة التعبير عن المراد مع الحرص على الوزن الشعرى والقافية الصحيحة » (٤) . واذا كان شوقى قد لجأ فى الموقف الواحد الى الجمع بين أكثر من بحر

---

(١) الشرقيـــات ١٣/٢
(٢) الشوقيـــات ١١١/٢
(٣) موسيقى الشعر ٢٠١ وراجع حاشية الدمنهورى ص ٤٦
(٤) المتنبى وشوقى وامارة الشعر ص ٢٩٠.

كقول كليوباترة فى بداية الفصل الرابع من « مصرع كليوباترة » تناجى نفسها وقد وقفت فى شرفة احدى غرف القصر الملكى التى تطل على البحر ، وشرميون وهيلانة فى أقصى الحجرة تنهمر من عينيهما الدموع:

نـــام « مركـو » ولم انـــم	وتفـــردت بالألـــم
ليت جـــرحى كجرحـــه	لقى المـــوت فالتـــأم
قـــاتل الله ماضــــيا	قتـل المفـرد العـلم

وتستمر هذه النجوى حتى تتوجه بخطابها الى « شرميون » قائلة :

ياشرميون بلغنـا موقفا حرجا	لا الراىينفعنا فيه ولا اليأس
لم يبق ثقب رجاء كنت المحه	الا تعرض حتىسده اليأس(١)

فالابيات الاولى جاءت على مجـزوء الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مرتين) والبيتان الاخيران جاءا على « البسيط » (مستفعلن فاعلن) مرتين فشوقى لم يكن يلجأ الى ذلك الا « اذا طال الحوار وكثر الجدل ، واقتضى الموقف التمثيلى والنغم الموسيقى ذلك . ولكنه فى كل حالاته لايهمل الوزن العربى المأثور والقافية السليمة « (٢) .

أما عن القوافى فقد التزم فى هـذه المسرحيات القافية الموحـدة وحرف الروى الواحد فى الموقف الواحد او ما جاء على لسان الشخص الواحد . وقد تأتى بعض الأبيات مصرعة أو مزدوجة ولكنها قليـــلة ونادرة ، وقد تأتى بعض الأبيات على نظام الموشح كقوله على لســـان « انطونيو » :

انا « انطونيو » و « انطونيو » أنا	مـــا لروحينـــا عن الحب غنى
فننـــا فى الشـــوق أو غن بنا	نحـــن فى الحب حديث بعـــدنا
رجعت عن شـــجونا الريح الحنون	وبعينينـــا بكى المـــزن الهتـون
وبعثنـا من نفـاثات الشـــجون	فى حواشى الليـــل برقا وســـنى
خبرى يا كأس واشـــهد يـــا وتر	وأرو يا ليـــل وحدث يا ســـحر
هل جنينـــامن ربا الامس السـمر	ورشفنـــا من دواليهـــا المنى (٣)

---

(١) مصرع كليوباترة ص ٨٣

(٢) المتنبى وشوقى وامارة الشعر ص ٢٩٠

(٣) مصرع كليوباترة ص ٤٣ ، ٤٤ . وقد سار فى هذه الابيات على احـــدى طرق الموشح . وهى ان يجعل للموشح مذهبا من بيتين تتحد عروضاهما وضرباهما فى قافية ، ويجعل الدور بيتين تتحد عروضاهما وضرب البيت الاول فى قافية اخرى ، فضرب البيت الثانى يتحد مع المذهب فى القافية وهكذا .

فشوقى يستخدم المربعات او المخمسات او الموشحات استجابة لتوزيع موسيقى أو امر تقتضيه طبيعة الموضوع ، وفى نفس الوقت يحكم اداءها ويتقن استخدامها .

من هذا نرى ان ما اتى به شوقى فى الموسيقى واوزان الشعر وقوافيه قد جاء على الأوتار التى شدا عليها العرب والتزموا بها ، ولكننا نرى مع ذلك انه استطاع ان يروض بحور القريض لأداء المعانى الجديدة التى اتى بها فى شعره ، وان يستخرج من الأوتار التى صاغ عليها الشعراء انغامهم انغاما عذبة مستحدثة . فأصبح القديم على قيثارته لحنا جديدا بفضل ما اكسبه من ابتكار تصويره ، وجدة تنسيقه ، وروعة معانيه ، وطرافة اخيلته ، وجمال الفاظه ، وسحر موسيقاه وعذوبتها ، وبذلك « اثبت احمد شوقى بألمعيته كفاية العربية لاستيعاب المعانى العصرية فى اسلوب كلاسيكى ! يمرح فيه الخيال ، كما تتدلل الموسيقى والمعانى ، وتتألق الصور فتنة للناظرين » (١) .

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ص ٧٠

الفصل الثالث

تجديد شوقى فى اجناس القصيدة

الأجناس الأدبية فى الشعر العربى :

١ — يرى الكثير من الباحثين أن الشعر العربى كان غنائيا كله ، وانه خلا من الملاحم والتمثيليات على خلاف الشعر اليونانى الذى جمع فنون الشعر المختلفة . وعلى الرغم من اختلافهم فى بيـــان الأسباب التى وجهت الشعر العربى الى الفنائية فقط وحالت دون ظهور الفنون الاخرى فيه حتى عصرنا الحديث فانهم يكادون يتفقون على أن لكل أمة ظروفها وحياتها التى تدفع بها الى ايجاد الفنون التى تلائم هذه الحياة. ولما لم تتوافر لدى الأمة العربية الدوافع التى تساعد على ظهور الملاحم والتمثيل فى البيئة العربية اقتصر شعرهم على اللون الفنائى وحده . وقد رأى فريق آخر ان هذا الرأى فيه مجافاة للحقيقة وظلم صـــارخ للأمة العربية واتهام لها بالتقصير والتخلف عن الأمم الأخرى وحاولوا أن يثبتوا أن الأدب العربى مثله كمثل الآداب الاخرى فى فنونها وأجناسها، وعرضوا نصوصا ونماذج من الأدب الفرعـــونى والعربى ، على مـــدى عصوره المختلفة ، ليدحضوا بها دعوى خلو الأدب العـــربى من الملاحم والتمثيل وليثبتوا بها ان الأدب العربى عامة — والشعر العربى خاصة — لم يكتف بالاتجاه الفنائى فقط وانما كان كغيره من الآداب الأخـــرى يحوى الفنون الأدبية الثلاثة .

٢ — وبالنظر الى هذه النصوص فاننا نجد ان ملحمة« الزير سالم» و « أبى زيد الهلالى » و « الظاهر بيبرس » وغير ذلك مما ورد فى الادب الشعبى انما كانت مادة للسمر والغناء ولم ترق الى النوع الأدبى الذى اطلق عليه « ملحمة » بخصائصه واتجاهاته المميزة التى جعلت منه جنسا خاصا فى الادب اليونانى والرومانى .

٣ — واما ما اورده من اعمال تمثيلية ومواقف تصويرية لقدماء المصريين فقد اثبته الكشف الحديث مثل قصة « ايزيس » وبحثها عن زوجها « أوزوريس » وقصة « حورس وســت » وما دار بينهما من معارك انتهت ببعث أوزوريس الى الحياة بعد انتقام ابنه حورس من « ست » المتهم بقتله ، وما عثر عليه بعض الباحثين عن حوار لمسرحية مصرية موضوعها « لدغ عقرب لحوريس وضراعة ازيس للاله (توت) لينقذ ولدها من الموت » . وغير ذلك من النصوص الحديثة التى اثبتتها

الدراسة الجادة للمسرح الفرعونى مما يؤكد وجود المسرح والتمثيل فى مصر القديمة . فاننا نطمئن بعد هذه الدراسة وما أثبتته الكشوف الحديثة من وجود المسرح الفرعونى فى مصر القديمة ليس هذا فقط بل نؤكد ذلك ونثبته ، ولكننا من وجهة نظر أخرى نرى أن المسرح الفرعونى كان محصورا فى النطاق الدينى ، ولم يتعده الى مشاكل الانسان وحياته » على نحو ما كان عند اليونانيين من نشأة مسرحياتهم بعد انفصالها عن الشعر الغنائى الدينى . . . وبذلك لم يتوافر للتمثيل الفرعونى الطابع الانسانى الذى به يصير جنسا أدبيا يمكن أن يؤثر فيما سواه « (١) بالاضافة الى ذلك فان مصر الفرعونية قد انضوت تحت لواء اليونان ثم الرومان حتى غزاها العرب فى أوائل القرن السابع الميلادى . . وفى هذه الانتقالات قد صبغت آدابها بالصبغة اليونانية فالرومانية ، ثم صبغت الحضارة المصرية بالاتجاهات الاسلامية بعد الفتح العربى لها . وبذلك انقطعت الصلة تماما » بين مصر القديمة ومصر العربية الحديثة ، اذ طوى الزمن أهم صلة بين المصريين وهى اللغة ، التى اهتدى الى سرها فى العصر الحديث ، والى اليوم لا تزال معرفة تلك اللغة محصورة بين عدد قليل من المتخصصين فى الغرب والشرق (١) . كل ذلك يؤكد أن المسرح الفرعونى — مع تأكيد وجوده — لم يعرفه العرب ولم يرثوا شيئا عنه أو يتأثروا به فى أى عصر من عصورهم القديمة .

٤ — وأما تأكيد هؤلاء الباحثين على وجود المسرح فى الأدب العربى القديم واستنادهم الى بعض النصوص الأدبية التى تثبت معرفة العرب للتمثيل مثل « المقامات » والأسواق التى تبارى فيها الشعراء فى الخطابة والشعر ومنها « عكاظ » و « مجنة » و « ذو المجاز » و « رسالة التوابع والزوابع » لابن شهيد الأندلسى ، ورسالة الغفران لأبى العلاء المعرى . وغير ذلك من النصوص فنحن لا ننكر وجود هذه النصوص وما فيها من اتجاه تمثيلى ولكن مع بدائية وبساطة فكرته لم يتوافر لهذه الآثار طابع الأدب المسرحى . لا فى تبرير أحداثها المتوالية بدون ربط فنى ، ولا فى تنويع الأحداث التى تعرض « (٢) » .

تقول الدكتورة عائشة عبد الرحمن عن رسالة الغفران « أنها متباينة العوالم مختلفة الاسلوب متنوعة الصور ، متعددة المواضيع » (٣) ويقول عنها البستانى ان استغلاق عبارتها وفقدان الطلاوة الشعرية

---

(١) الأدب المقارن ص ١٦٩
(٢) مسرحيات شوقى ص ٣
(٣) الغفران ص ١٩٠ .

فيها ، ينحطان بها عن درجة أمثالها من ملاحم الاعاجم (١) ويقول الدكتور مندور : « فالمقامات وماشاكلها من قصص او اقاصيص نثرية او شعرية لا يمكن أن تعتبر أدبا مسرحيا حتى ولو قامت على الحوار البسيط ، وكذلك الأمر فى المشاهد الدينية التى تحكى — على نحو بدائى — مقتل الحسين او غيره عند الشيعة فى كربلاء أو سواها » (٢) . لأن العمل المسرحى يقوم « على جملة أحداث يرتبط بعضها ببعض ارتباطا حيويا او عضويا ، بحيث تسير فى حلقات متتابعة ، حتى تؤدى الى نتيجة يتطلب الكمال الفنى أن تؤخذ من نفس الاحداث السابقة » (٣) وذلك ما لم يتوافر للأعمال السالفة الذكر ، مما نستطيع معه ان نقول : اذا كانت بعض النصوص الأدبية تدلنا على معرفة العرب لبعض فنون التمثيل فان هذه المعرفة بسيطة وفطرية ، ولم تنهض العقلية العربية بها حتى تجعل منها فنا له مقوماته وخصائصه ، كما عرف عند الأمم الأخرى .

٥ — ولهذا فقد ظل الشعر العربى عند غنائيته خلوا من الأنواع الأدبية الاخرى حتى أواخر القرن التاسع عشر عندما أخذ السوريون فى ترجمة بعض الأعمال الأدبية الكبرى من قصص ومسرحيات الى اللغة العربية ، وترجم البستانى الياذة هوميروس « وأمام هجمات المفكرين الأوربيين من أمثال « رينان » على العقلية السامية وعدم قدرتها على الابداع المركب ، وتحت تأثير الترجمات المختلفة ، حاول شعراء العربية أن يكملوا النقص فى الأدب العربى فأبدعوا الملحمة والمسرحية . وكان على رأس هؤلاء شعراء عاشوا فى اواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين من امثال شوقى وخليل مطران . ولهذين ندين بادخال المسرحية والملحمة فى الأدب العربى .. ولشوقى وحده ندين بادخال المسرحية فى الأدب العربى »(٤) .

وقبل أن نعرض لتجديد شوقى فى الأجناس الأدبية نعرض للجهود المسرحية قبل شوقى حتى يمكن التعرف على موقع شوقى من هذه الجهود .

---

(١) راجع البستانى والياذة هوميروس للبدوى الملثم ص ٨٨ .
(٢) مسرحيات شوقى ص ٤ .
(٣) الأدب المقارن ص ١٦٠ .
(٤) محاولات جديدة فى الشعر العربى الحديث ص ٧ .

المسرح قبل شوقى :

١ - كان ابناء الشام (سورية ، لبنان ، فلسطين ، الاردن) اكثر اتصالا بالثقافات الأجنبية من ابناء مصر خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر ، كما ان المسيحيين كانوا اكثر وأسرع استجابة للمؤثرات الغربية من اخوانهم المسلمين ، ونظرا لقراءة مارون نقاش (١٨١٧ - ١٨٨٥م) اللغة الفرنسية والايطالية بجانب العربية والتركية فقد « كيف » مسرحية « البخيل » لموليير فى قالب من الشعر العربى وسماها « البخيل » أيضا (١) وقدم النقاش هذه الكوميديا على مسرح « مرتجل » بمسقط راسه « لبنان » عام ١٨٤٨ (٢) ثم قدم روايته الثانية (ابو الحسن المغفل او هارون الرشيد) سنة ١٨٤٩م « وقد ذكر مختلف الثقات ان هذه المسرحية كانت » معالجة وتكييفا « جديدا لمسرحية « الطائش او السرحان » لموليير (٣) . وكانت المسرحية الثالثة والأخيرة التى عربها النقاش هى مسرحية « طرطوف » "Tartuffe" لموليير أيضا وقدمها باسم « الحسود » فى قالب شعرى ونثرى مقفى سنة ١٨٥٣ . ونتيجة لموت مارون النقاش سنة ١٨٥٥ حرم المسرح العربى من مواهب كاتبه الأول ومن جهده ومساعداته المادية الواسعة .

وأمام معارضة زعماء الكاثوليك للمسرح العربى واتهامهم للفنانين بالتهاون فى مراعاة دينهم . « وتفاقم الدعاية المضادة التى تشنها طوائف الارثوذكس ، وامام اسباب العوز الذى يعيش فيه الفنانون انفسهم فى مثل هذه الظروف . اضطر المسرح العربى الى أن يسعى باحثا عن التشجيع والعون فى مستقر آخر » (٤) .

٢ - وامام هذا المستقبل العابس ، والمعارضة المتعنتة من الهيئات الدينية بسورية كانت مصر - بتجرر حكامها وما تحدث به الناس عن اسماعيل ورغبته فى الأدب واهله ، وبنائه دار « الأوبرا » واستقدامه الممثلين الافرنج ليمثلوا فى دار الأوبرا رواية « عايدة » احتفاء بالقادمين لحضور افتتاح قناة السويس سنة ١٨٦٩ - وجهة كتاب المسرحية

(١) دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ص ١١٦ .

(٢) وقد وافقه على ذلك جورجى زيدان . انظر تاريخ آداب اللغة العربية ٤/١٣٠ ويذكر عمر الدسوقى انها قدمت للجمهور فى اواخر سنة ١٨٤٧ . راجع المسرحية بشأتها وتاريخها واصولها ص ٢١ .

(٣) دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ص ١١٩ - ويذكر جورجى زيدان انها قدمت للجمهور سنة ١٨٥٠ راجع تاريخ آداب اللغة العربية ٤/١٣٠ .

(٤) دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ص ١٢٠ .

والممثلين على السواء فهاجر الى مصر فى السبعينات من القرن الماضي نفر كبير من السوريين العاملين فى حقل المسرح . ومن بين هؤلاء المهاجرين برز اثنان من كتاب المسرح هما سليم خليل النقاش (ابن أخي مارون) وأديب اسحق (١٨٥٦ — ١٨٨٥) فعرب سليم النقاش أوبرا « عايدة » من الايطالية الى العربية محافظا على طابعها الغنائى . ثم كتب بعد ذلك دراما من خمسة فصول باللغة العربية نثرا وشعرا وسماها « الطاغية أو المظلوم » . وفى نفس الوقت أعاد أديب اسحق كتابة مسرحية اندروماك « لراسين » التى كان قد عربها أثناء وجوده فى بيروت ومثلت بها حوالى سنة ١٨٧٥ ثم ترجم مسرحية تاريخية اسمها « شارلمان » ثم مسرحية خفيفة اسمها « الباريسية الحسناء » ثم اشترك مع سليم النقاش فى تأليف المسرحيات وتمثيلها ، ومع ذلك لم تلق اعمالهما المسرحية قبولا لدى الجمهور، ووجدا أن دخلهما من هذه الأعمال لا يتناسب مع ما يبذلانه من جهد ولا يبشر بمستقبل باسم فانصرفا الى الصحافة .

٣ — وممن اجادوا فى فن المسرح نجيب الحداد (١٨٦٧ — ١٨٩٩) الذى ولد فى بيروت وهاجر مع أهله الى مصر واستوطنها منذ طفولته وقدم جميع انتاجه الأدبى خلال حياته القصيرة بها ، وكان صانعا مجيدا فى اقتباساته حيث لم تكن ترجماته اقتباسا ولكنها كانت ترجمات أمينة . كما كان يعرف ميل الشعب المصرى الى الموسيقى فاهتم بادخالها فى مواقع مناسبة من مسرحياته ، كما حرص على أن تحمل مسرحياته أسماء عربية حتى تجذب الجمهور اليها . « وحتى يستميل الحداد جمهوره أكثر الى المسرح كتب عددا قليلا من المسرحيات مستوحاة من الأدب العالمى الذى طالعه بامعان باللغة الفرنسية) ، كما كانت للحداد بعض مسرحيات أخرى موضوعاتها عربية خالصة » (١) ، وله أكثر من خمس عشرة رواية ما بين مترجمة أو مقتبسة أو مؤلفة تنوعت موضوعاتها واتجاهاتها . منها : « أوديب او السر الهائل » وترجمها عن « فولتير » نثرا وشعرا . و « أمير بن عدى » ، و « طهارة العرب » و « الرجاء بعد اليأس » ، و « شهداء الغرام » . وغير ذلك مما يوضح اسهام الحداد فى الحركة المسرحية ، وتميزه بطابع خاص فى أعماله ، وبالذات الدراما المسرحية التى مازالت تقدم فى المسرح الموسيقى حتى اليوم (٢) .

٤ — ومن أبناء مصر برز يعقوب بن صنوع (١٨٣٩— ١٩١٢) وهو

(١) دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ص ١٩٨ .
(٢) راجع دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ص ١٩٦ وما بعدها .

اسرائيلى مصرى صاحب جريدة «أبى نضارة» الهزلية السياسية . فقد انشأ أول مسرح مصرى بالقاهـرة فى يوليـو سنة ١٨٧٦م . وقد كان لدراسته بايطاليا لمدة ثلاث سنوات واتقانه لعدة لغات أثرهما الواضحان فى دراسة فن المسرح وتقديم المادة الصالحة له ما بين مترجم مصبوغ بصبغة محلية او موضوع يعالج المشـاكل الاجتماعيـة حتى انه قدم لمسرحه خلال السنتين اللتين عاشهما مسرحه أثنتين وثلاثين مسرحية ، لاقت كثيرا من النجاح واقبال الجمهور عليها . وكانت مسرحياته تغلب عليها اللغة العامية وبعضها يحتوى على فصل واحد والبعض الآخر على خمسة فصول . وقد شجعه الخديوى اسماعيل على وضع المسرحيات واخراجها وتمثيلها ، واثابه على اعماله بعد ان حضر بعضا منها وأعجب بها ولقبه بموليير مصر (١) . ومن مسرحياته التى اتجهت الى معالجـة بعض المشاكل الاجتماعية « الضرتان » التى عالجت موضوع الزواج من اثنتين ، وان خانه التوفيق فى تاليفها لانه اكثر فيها من الضرب والكلمات السـوقية الغليظة . ومسرحية « الصـداقة » وقد عنى فيها المؤلف بالصداقة والوفاء وهى ذات فصل واحد يشـمل ثلاثة عشر منظرا . « وقد أجمل يعقوب بن صنوع تاريخ مسرحه فى مسرحية « موليير مصر وما يقاسيه » وفيها شرح أهدافه من تأسيس هذا المسرح وانها اصلاحية تهذيبية قبل كل شيء ، ويتبين لماذا آثر العامية على الفصحى حتى يكون قريبا من عقلية الجماهير » (٢) .

٥ – وممن عنـوا بالمسرح والترجمـة له محمـد عثمان جـلال (١٨٢٨ – ١٨٩٨) وقد حرص على اللغة العامية فى كل ما ترجم وكتب وجنح فى بعض كتاباته الى الاسـفاف فى اللفظ . ومن ترجماته تلك المجمـوعة التى نشرها سنة ١٨٨٩ باسـم « الروايات المفيـدة فى عام التراجيدة » وهى ترجمة لثلاث مسرحيات للشاعر الفرنسي « راسين » . ومن تمصيراته ايضـا تلك المجموعة التى نشرها سـنة ١٨٩٣م باسم « الأربع روايات من مختارات التياترات » مشتملة على اربع مسرحيات من ملاهى الروائى الفرنسى « موليير » وتلك المسرحيات هى : « الشيخ متلوف » و « النساء العالمات » و « مدرسـة الأزواج » و « مدرسـة النسـاء » . وقد كتبها باللغة العامية . وفيها يقول : وجعلت نظمها يفهمه العموم فان اللغة الدارجة انسب لهذا المقام واوقع فى النفس عند الخواص والعوام » (٣) . كما الف مسرحية بالزجل المصرى اسـماها

---

(١) راجع المسرحية نشاتها وتاريخها واصولها ص ٢١ .

(٢) السابق ص ٢٥ . وقد نشرت هذه المسرحية منفصلة سنة وفاته .

(٣) مقدمة الروايات المفيدة فى علم التراجيدة ، وراجع المسرحية اصولها ونشاتها وتاريخها ص ٢٦ .

« المخدمين » وعالج فيها حيل المخدمين ووسائلهم فى السيطرة على الخدم وافسادهم على مخدوميهم » (١) .

ومهما كانت الأسباب التى حدت بعثمان جلال الى ايثار العامية على الفصحى فان أعماله الأدبية لم يكتب لها الخلود . « لأن اللغة العامية ، وان كانت قريبة من الشعب فهى لغة لا أصل لها ، ولا نظام ، ولا قاعدة » (٢) علاوة على أنها دعوة الى الاقليمية ولا تخدم الا المستعمر الذى كان يبغى من وراء انتشارها القضاء على اللغة العربية ، وبالتالى بث الفرقة بين أبناء الامة العربية والابتعاد عن أمجادهم وتراثهم التليد . وبذلك كان الجانب اللغوى من أهم عيوب المسرحيات المترجمة والمعربة أو المؤلفة « فهى غالبا كانت لغة متعثرة بين الركاكة ، لانها كانت أحيانا الفصحى المسجوعة التى يتخللها الشعر غير الملائم للنص المسرحى غالبا ، كما كانت أحيانا أخرى العامية المهلهلة التى يتخللها الزجل المقحم فى أكثر الحالات » (٣) .

٦ — وتعتبر مسرحية « المروءة والوفاء » لخليل اليازجى (١٨٥٦ — ١٨٨٩) التى ألفها شعرا سنة ١٨٧٦ من البواكير الأولى للمسرحية الشعرية التى افتتحت حركة مسرح منظوم يقوم الحوار فيه على بناء القصيدة « وان جاءت ركيكة الأسلوب ، سقيمة العبارة ، أشبه بأساليب المتون المنظومة منها بالأدب الجميل . فذهب ضعف نسجها بحلاوة موضوعها » (٤) .

٧ — وبانتقال أبو خليل القبانى (١٨٣٣ — ١٩٠٣) بفرقته المسرحية من دمشق عام ١٨٨٤ الى مصر ينتقل المسرح المصرى الى طور جديد حيث اتجه الى التاريخ الاسلامى والعربى واتخذ منه مادة لمسرحياته بعد ان كان المسرح يعتمد فى الغالب على المسرحيات الأجنبية المعربة . فوضع مسرحيات : « عنترة » ، و « الأمير محمود نجل شاه العجم » و « ناكر الجميل » و « هارون الرشيد » وغيرها ، وعلى الرغم من أن مسرحياته كانت أوهى حبكة وأضعف فى السياق من المسرحيات المعربة الا أنها كانت خطوة جديدة فى توجيه الاهتمام الى المسرحية التاريخية العربية ، والعناية باللغة الفصحى والشعر فى كتابة المسرحيات

---

(١) راجع تطور الأدب الحديث فى مصر ص ٢١٩ ، المسرحية لعمر الدسوقى ص ٢٦ .

(٢) فى الأدب الحديث ١/١٠٣ .

(٣) تطور الأدب الحديث فى مصر ص ٨٤ ، وانظر المسرح النثرى للدكتور محمد مندور ص ١٧ — ١٩ .

(٤) فى الأدب الحديث ٢/٢٠٤ .

حيث كان يفضل لمسرحياته اللغة الفصحى التى يتخللها الشعر والسجع أيضـا .

٨ ـ وبدأ المسرح المصرى يجذب اليه طائفة من الكتاب واصـحاب الأقلام الممتازة مثل مطران ونجيب حداد ، وفرح أنطون وغيرهم ممن ألفوا وترجموا عن الانجليزية والفرنسية (١) ، واهتم الشيخ سـلامة حجازى بالمسرح الغنائى فأنشأ « دار التمثيل العربى » واهتم بالروايات التاريخية مثل « صلاح الدين » و « زنوبيا » و « غانية الأندلس » هذا بالاضافة الى الروايات المترجمة والمؤلفة الأخرى (٢) .

٩ ـ ونظم الشيخ محمد عبـد المطلب منذ سنة ١٩٠٩ عددا من الروايات التمثيلية متخذا موضـوعها من الأدب العربى مثل « امرىء القيس » ، « مهلهل ابن ربيعة » . ولكن الشيخ عبد المطلب كانت تنقصه معـرفة الفن المسرحى واصـوله ، كما ينقصـه شىء من الرقة حتى يستساغ أسلوبه فماتت محاولته (٣) . كما نظم حافظ ابراهيم تمثيلية شعرية بمناسبة ضرب الاسـطول الايطالى لمدينة بيروت سنة ١٩١٢ ، وقد أجرى حوارها بين جريح وزوجته وطبيبه ورجل عربى (٤) ورغم أن هذه المنظومة الوحيدة لحافظ ابراهيم فى مجال التمثيل فلم تتوافر فيها العناصر الأساسية فى التمثيلية . فالمواقف جامدة . اذ جرى الحديث على لسان الجريح فى عشرات الأبيات ، والحوار بطىء . وبذلك لم تكن ذات قيمة فى الكتابة المسرحية .

كما حاول أحمد شوقى كتابة المسرحيات بعد ان اتصـل بالأدب الفرنسى وشاهد بعض المسرحيات هناك فألف مسرحيته « على بك الكبير سنة ١٨٩٣ » ويظهر ان وسائل التأليف المسرحى لم تكن قد تهيأت له بعد ، فحجبها عن القراء ولم يظهرها فى ذلك الوقت ، ثم أعاد كتابتها فى أخريات حياته سنة ١٩٣٢ ، فجاءت مخالفـة تماما لما كانت عليه عند انشائها فى أول الأمر .

١٠ ـ بعد هذا العرض الموجز لحركة التأليف المسرحى فى العصر الحديث يهمنا ان نوضح ان المحاولة الأولى للمسرحية الشـعرية كانت

---

(١) راجع تطور الأدب الحديث فى مصر ص ٢٥٠ ، المسرحية للدكتـور يوسف نجم ص ١٢٥ ـ ١٣٢ .

(٢) المرجعان السابقان ص ١٢١ ، ١٤٨ ـ ١٤٩ .

(٣) راجع فى الأدب الحديث ص ٣٠٤/٢ ، تطور الشعر العربى فى مصر ص ٢٣٩ .

(٤) الديوان ٦٩/٢ .

على يد خليل اليازجي في مسرحيته « المروءة والوفا » على الرغم مما اتسمت به من ركاكة الأسلوب ، وضعف نسجها . كما جعل ابو خليل القباني لغة بعض مسرحياته شعرا وفي بعضها كان النثر المسجوع الذى يتخلله الكثير من الشعر في المواقف الحماسية العاطفية وتسمى بعض المسرحيات لسليم نقاش وغيره على هذا النمط وهو اختلاط الشعر بالنثر المسجوع حتى ان شوقيا سار في مسرحيتيه « ورقة الآس » و « لادياس » على هذا الاتجاه في بدء حياته الأدبية ، ثم نظم الشيخ محمد عبد المطلب هو وزميله محمد عبد المعطى مرعى بعض المسرحيات الشعرية ، كما عالج حافظ ابراهيم موضوع المسرحية شعرا — كما ذكرنا من قبل — مما يوضح ان شوقيا لم يكن اول من ذلل الشعر العربى للمسرح الشعرى ولم يبتدع المسرحية الشعرية حيث سبقته اكثر من محاولة في هذا المجال الا انها كانت تجارب ضئيلة القيمة ضعيفة الأداء واهية النسج في شعر ضعيف « لم تصل الى مستوى الادب المسرحى ، فهى بداية بسيطة لكتابة شيء يعرض على المسرح ، ولكنها ليست نصوصا ادبية تمتع بقراءتها ، وتؤدى وظيفة لمتصفحها في كتاب ، كوظيفتها لمشاهدتها على الخشبة » (١) بعكس مسرحيات شوقى التى ألفها فيما بين سنة ١٩٢٧ و ١٩٣٢ فأثرى بها الأدب العربى وفتح بها مجال المسرحية الشعرية على نطاق واسع فاتسع افقها وتعددت مصادرها وجاءت قوية الأداء بارعة في الألوان الموسيقية التى توفرت لها من اختيار الألفاظ المناسبة والصور المبتكرة ، ذات منهج تحليلى ترتكز فيه الحركة والشخصيات على المسرح وتعبر عن نفسها خلال حوارها . وبذلك خطا شوقى بالتعبير المسرحى الشعرى خطوات الى الأمام ، ورفع مستوى المسرح الشعبى الى مستوى فنى لم يبلغه من قبل . كل ذلك بفضل الشعر أولا ، وحيث وفق لما تعبر عنه المسرحية من معان انسانية عامة ، وبالتحليل النفسي للشخصيات وتأثيرها في مجريات الحوادث وتأثيرها بها ، وأخيرا بالأدوات المسرحية من تصوير للصراع النفسي والحسي بين العواطف المتضاربة ، ومن تصوير لمفاجآت وسخرية ناجمين عن التطوير الداخلى للموضوع » (٢) مما يجعله — دون منازع — رائد المسرحية الشعرية في الأدب العربى كله .

وفيما يلى سنعرض لمسرح شوقى وأهم الأجناس الادبية التى تناولها في تجديده : —

---

(١) تطور الأدب الحديث في مصر ص ٨٤ .
(٢) الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث ٨٢ .

اولا — شوقى والمسرح :

سبق ان ذكرنا ان شوقى كان حريصا على التجديد منذ غرهت ربة الشعر فى حناياه ، متطلعا الى الانطلاق بالشعر العربى من ربقة الاغراض التقليدية الى آفاق أوسع وأرحب . يقول فى مقدمة الشوقيات : « والحاصل ان انزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجل عنها وتبرأ الشعراء منها . لأن هناك ملكا كبيرا ما خلقوا الا ليتغنوا بمدحه ، ويتفننوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب آخذ منه بكل نصيب ، وهذا الملك هو الكون » (١) .

وأثناء بعثته الى فرنسا (١٨٩٠ — ١٨٩٣) ليكمل دراسته فى الحقوق اتصل بالأدباء والشعراء الفرنسيين وقرأ لهم ، كما غشي المسرح الفرنسى وشاهد كثيرا من روائع الادب التمثيلى (٢) وتنقل بين مدن فرنسا وقراها وزار انجلترا والجزائر فأذكت هذه الجوانب فى نفسه رغبته القوية فى التجديد ودفعت به الى السير فى طريقه : يقول « ثم طلبت العلم فى اوربا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم وعلمت انى مسئول عن تلك الهبة التى يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه وانى لاؤدى شكرها حتى اشاطر الناس خيراتها التى تحمد ولا تنفد وان كنت أعتقد ان الأوهام اذا تملكت من امة كانت لباغى ابادتها كالأفعوان ، لا يطاق لقاؤه ويؤخذ من خلف بأطراف البنان ، وحديث الأساليب بقدر الامكان » (٣) الا ان هذا الاتجاه لم يلق قبولا لدى ولى نعمته « الخديوى » ولم يحظ برضاه فآثر شوقى التروى فى تجديده حتى لا يغضب اميره . الا أن طبيعته الشاعرة ونفسه التواقة الى الجديد دفعت به الى كتابة روايته « على بك الكبير وفيما هى دولة المماليك » وارسل بها الى المرحوم رشدى باشا ليعرضها على الخديوى ولكنها لم تصادف القبول الذى تمناه وجاء الرد : « فقد تفكه الجناب العالى بقراءتها ، وناقشنى فى موضع منها وناقشته ، وهو يدعو لك بالمزيد من النجاح ، ويجب الا تشغلك دروس الحقوق التى يمكنك تحصيلها وأنت فى بيتك بمصر عن التمتع بقبس تستضىء به الآداب العربية » (٤) .

ويعلق شوقى على هذا الرد بقوله : « فصادفت هذه النصيحة من امير ذكى حليم هوى فى فؤاد مطوى على طاعته ، نازل على حكم

---

(١) راجع الهلال عدد نوفمبر ١٩٦٨ ص ١١ وبه المقدمة المذكورة .
(٢) راجع ابى شوقى ص ١٠٩ وما بعدها .
(٣) الهلال عدد نوفمبر سنة ١٩٦٨ ص ١١ .
(٤) المرجع السابق ص ١٢ .

الشعر والأدب » (١) واتجه الى الشعر الغنائى وقرأ منه الكثير فى الأدب الفرنسى ، ثم ترجم قصيدة « البحيرة » للامرتين ، والف عدة حكايات على لسان الحيوان محاكاة ، وتأثرا « بلافونتين » ومستجيبا فى ذلك الى طبيعته التواقة الى اخراج الشعر العربى من افقه المحدود بالمديح ، والانطلاق به الى آفاق اوسع ومجالات أرحب . « ولكن ارتباطه بالسراى وطموحه الى أن يصبح شاعرا من جهة ، وشدة حذره وتخوفه من التجديد والخروج على الأوضاع المتوارثة والتقاليد الادبية المرعية — من جهة أخرى — قد حالت بينه وبين الخروج الى آفاق الأدب الواسعة والسير فى تيار الأدب التمثيلى الذى وقف فيه عند محاولته الأولى فى على بك » (٢) ولأن الرغبة فى تطوير فنه كامنة فى نفسه تلح عليه وتراوده كان يستجيب لها من آن لآخر فكتب مسرحية بعنوان « البخيلة سنة ١٩٠٧ » (٣) ثم حدثت امور وعدت عواد . فقد نفى شوقى الى بلاد الأندلس وهناك تشربت « نفسه الروح العربية الخالصة حين يقف على آثار الأندلسيين ، ويجمع فى قصائده الأندلسية بين حلاوة الموسيقى وجلال المعنى وطرافته ، ويحن الى وطنه حنينا شديدا فتتجلى عاطفته مشبوبة رائعة » (٤) .

ثم يعود الى مصر بعد أن قامت بثورتها الشعبية الشاملة (ثورة ١٩١٩) وقد تبدلت الأحوال السياسية والاجتماعية وتغير بناء المجتمع المصرى واختلفت ملامحه الطبقية وقد اضعفت سنوات النفى الرابطة بينه وبين القصر ، وقوت فى وجدانه الشعور « بالانتماء القومى » (٥) فيتوقف شوقى امام هذه التغيرات متأملا ومستوضحا ولكنه سرعان ما تختلط نفسه بنفس الشعب ويتحول الى بركان ثائر يرمى بالحمم

---

(١) السابق والصفحة .

(٢) مسرحيات شوقى ص ١٧ ، ١٨ .

(٣) حاول شوقى محاولات أخرى فى مجال الرواية بعد تجربة رواية « على بك الكبير » بفترة . فقد نشرت له الأهرام رواية شعرية تحت عنوان « عذراء الهند وتمدن الفراعنة » فى الفترة من ٢٠ يوليو الى ٦ من اكتوبر سنة ١٨٩٧ وظهرت فى كتاب فى أواخر نوفمبر من نفس العام ، كما ظهرت له الروايات النثرية الآتية : « لادياس سنة ١٨٩٩ » ، « دل وتيمان سنة ١٨٩٩ » ، « شيطان بنتاءور سنة ١٩٠١ » و « ورقة الآس سنة ١٩٠٤ » . وان كانت لغة هذه الروايات جميعها تماثل لغة رواية « على بك الكبير » من حيث ركاكتها وعدم استقامة اسلوبها . راجع الشوقيات المجهولة ١١٢/١ وبها اجزاء من رواية « عذراء الهند وتمدن الفراعنة » . وفى منفاه كتب مسرحية نثرية أخرى بعنوان « أميرة الأندلس » . وقد اعاد كتابتها سنة ١٩٣٢ .

(٤) دراسات أدبية ص ٢٣٢ .

(٥) أحمد شوقى والأدب العربى الحديث ص ١٨٩ .

فى وجوه المستعمرين والمستبدين ، « وتتعدد قصائد شوقى ضد الاستعمار وبث روح الوطنية واستنهاض الهمم فى شعب مصر والأمة العربية الاسلامية لمحاربة الغاصبين وطرد المستعمرين والتنديد بهم فى كافة المناسبات والأحداث التى عاصرها » (١) وينطلق بشاعريته محلقا « فى الأجواء التى طالما حن اليها ، فينظم ملاحمه التاريخية الرائعة ويقف فى محراب الطبيعة متعبدا خاشعا ليستوحى جمالها وجلالها ويقول الشعر الانسانى الخالد » (٢) .

وفى هذه الفترة كانت دعوات التجديد قد برزت ووضحت اتجاهاتها وتتزعم المدرسة الرومانسية فى مصر وعلى راسها العقاد والمازنى مهاجمة شوقى وشعره التقليدى والدعوة الى ادب جديد وتأتيها أصوات التأييد لا من الوطن العربى فقط بل ومن المهاجر العربية فيصدر ميخائيل نعيمه كتابه النقدى « الغربال » الذى يتعاطف مع « الديوان » وينضم للهجوم على شوقى واتباع المدرسة التقليدية ، وتتعالى الأصوات بمطالبة شوقى بالتجديد وان يحدث حدثا عظيما يتناسب ومقدرته الفنية المبدعة ، ويتوج شوقى أميرا للشعراء سنة ١٩٢٧م فيرى ازاء هذا كله أنه مطالب بالتحليق فى آفاق الفن العليا » « ويشتد بشاعريته النشاط ، فاذا جناح شعره ينبسط وينبسط حتى اظل الشرق العربى كله ، وعاد شوقى فرفع بصره الى السماء بعد أن ملأ عينيه مما فى الأرض ، واذا هو يرى فى السماء الفن الخالص ، يرى التمثيل ، ويرى الغناء فينفق بقية عمره فى التمثيل والغناء » (٣) . وكانت الفترة فيما بين سنة ١٩٢٧ ، سنة ١٩٣٢ أخصب سنوات حياته الفنية فقد كتب مسرحية كليوباترة سنة ١٩٢٧ ، وقمبيز سنة ١٩٣٠ و « مجنون ليلى سنة ١٩٣١ » ، « وعنترة سنة ١٩٣٢ » و « مسرحية الست هدى سنة ١٩٣٢ » (٤) . كما أعاد كتابة مسرحيته : « على بك الكبير » و « أميرة الأندلس » سنة ١٩٣٢ وأخرجهما فى شكلهما الجديد (٥) . ويحدثنا ابنه حسين شوقى أنه خلال عامى ١٩٣١ ، ١٩٣٢ : ألف رواية

---

(١) ادب شوقى فى السياسة والاجتماع ص ١٦١ .

(٢) دراسات ادبية ص ٢٣٢ .

(٣) حافظ وشوقى ص ١٩٦ .

(٤) نشرت بعد وفاته .

(٥) ظهرت الطبعة الاولى من رواية « على بك الكبير سنة ١٨٩٣م » . بعنوان « رواية على بك الكبير أو فيما هى دولة المماليك » وظهرت الطبعة الثانية فى مارس سنة ١٩٣٢ . بعنوان « رواية على بك الكبير أو دولة المماليك » . وراجع ابياتا من هذه الرواية بالشوقيات المجهولة ١/٦٣ وما بعدها .

« البخيلة » وشرع فى وضع رواية عن محمد على الكبير (١) .

وبوضع هذه الروايات يكون شوقى قد أثرى الادب العربى بفن المسرحية وارسي به هذا الفن ارساء حقيقيا فى التربة الادبية المعاصرة . « وكانت فاتحة عصر تمثيلى جديد تآخى فيه الفن الاخراجى والموضوعى ، وباركتهما اللغة القومية ، والأغراض الكريمة ، فكان من هذه المجموعة المثالية الآية التى انفرد بها شوقى واتحف بها جيد العربية ، ومهد بها الطريق أمام رواد الأدب المسرحى المنظوم » (٢) .

وهذه المسرحيات — التى بين أيدينا — منها ست مآس وملهاة واحدة هى « الست هدى » .

وقفة مع مسرح شوقى

وبنظرة عامة الى هذه المسرحيات نجد ان شوقى قد حرص فى مآسيه على أن ينمى نزعته القومية باحياء التاريخ المصرى والعربى والاسلامى ، وينتصر من خلالها لفكرة تكاد تكون مشتركة فى هذه المسرحيات وهى : انتصار الواجب والعقل على الرغبة والعاطفة وتمجيد روح الفداء والتضحيات الوطنية . ففى مسرحية « على بك الكبير » ينتزع محمد أبو الدهب الملك من على بك الكبير الذى كان يمثل مرحلة فساد سياسي واجتماعى فى تاريخ الحكم المملوكى على الرغم من أن ابا الدهب ابن له بالتبنى ، ومع ذلك لم تمنعه هذه العلاقة الوثيقة ان يقوم بواجبه نحو وطنه .

— وفى « مصرع كليوباترة » ينتاب الصراع النفسي هذه الملكة

---

(١) ابى شوقى ص ١٥٨ ، أما رواية « محمد على » فلم تصل الى يد الباحثين ولعل الاستاذ حسين شوقى يقصد ان والده حاول اتمام رواية « البخيلة » سنة ١٩٣١، ١٩٣٢ فقد جاء بالشوقيات المجهولة أن « شوقى » بدأ كتابة رواية « البخيلة » سنة ١٩٠٧ ، أو بعد ذلك بقليل ثم حاول شوقى اتمامها وبناءها من جديد فى أواخر حياته ولكنه لم يوفق وليس فى هذه الرواية بصيص من العبقرية الا فى فترات معدودات وهى فى مخطوط محفوظ لدى الدكتور « سعيد عبده » ، ويلاحظ فى الفقرات التى نقلها صاحب الشوقيات المجهولة من المخطوط المذكور أن زمن الرواية سنة ١٩٠٧ ومكانها « مقهى » بميدان « لاظ أوغلى » بالقاهرة وكما يدل موضوعها « البخيلة » فانها تتناول ظاهرة البخل ودوافعه وآثاره على أصحابه ونحوهم ، بلغة ضعيفة قريبة الى العامية . راجع بعض نصوص هذه الرواية ص ٢٤٨ وما بعدها من الجزء الثانى من الشوقيات المجهولة . وراجع أيضا مسرح شوقى ص ١٨ .

(٢) المتنبى وشوقى وامارة الشعر ص ٣٤٨

وتتملكها الحيرة ، هل تضحى بحبها أم بوطنها ، ولكن الصراع الاخلاقى ينتهى بانتصار الواجب على العاطفة وتضحى بحبها من أجل وطنها .

- وفى « مجنون ليلى » : نجد ليلى فى صراع نفسي حاد بين عاطفتها نحو قيس ، وبين واجب يتطلب منها مراعاة التقاليد الاجتماعية التى لا تسمح لفتاة البادية بالزواج ممن شبب بها وفى النهاية تنتصر التقاليد وتضحى بحبها وقلبها .

- وفى « قمبيز » نرى الاميرة المصرية « نتيتاس » تتقدم للزواج من ملك الفرس « قمبيز » (حوالى القرن السادس قبل الميلاد) بدلا من ابنة فرعون لتفدى مصر من شر العجم وتقى الوطن دنس الفتح على الرغم من جراحها بسبب قتل والدها الحاكم وخيانة حبيبها بتحوله الى حب « نفريت » ابنة فرعون الجديد الذى قتل والدها واستولى على عرشه .

- وفى مسرحية « عنترة » يتجسم الصراع العنيف بين قيمة الفرد الشخصية ووضعه الاجتماعى ، وفى النهاية ينتصر عنترة على كل العقبات التى تحول دون زواجه من « عبلة » .

- وفى مسرحية « اميرة الاندلس » وهى المسرحية النثرية الوحيدة لشوقى نجد بثينة بنت المعتمد بن عباد الحسناء الذكية تخلع ملابس النساء وترتدى ملابس الرجال وتقف الى جوار ابيها وحبيبها من أجل التغلب على ملوك الاسبان .

وفى سبيل هدفه الاخلاقى يسمح شوقى لنفسه بأن يغير بعض التفصيلات التاريخية ويحور فى بعض الاحداث غير الرئيسية ويفسرها تفسيرا يتفق والهدف الذى قصد اليه .

اما ملهاته الوحيدة « الست هدى » (١) فقد كتبت شعرا وتناول فيها الحاضر الاجتماعى لبلده وسخر فيها من الطمع والجشع والانانية ، وجعل عاقبة ذلك كله الخسران وسوء العاقبة ، وعلى الرغم من انها تتناول احداثا اجتماعية جرت فى حى « الحنفى » الشعبى بالقاهرة ، وأن شخصياتها من أبناء هذا الحى ممن لايتميزون بثقافات خاصة فقد استعمل الشعر فى كتابة هذه المسرحية واستطاع ان ينطق هذه

---

(١) توفى شوقى قبل نشرها ثم نشرها الدكتور احمد زكى بعد موت شوقى بسنوات ولم يذكر تاريخ نشرها ويغلب على الظن انه كان بعد سنة ١٩٥٥ .

الشخصيات « بهذا الشعر السلس الخفيف » الذى لا يسف الى حد الابتذال ، ولا يرتفع الى حد الجفاف الذى يجرده من العصير الشعبى »(١) واستطاع كذلك أن يلائم بين هذا الشعر والموضوع الفكاهى بطبيعته . « وكانت هذه المسرحية خاتمة انتاج شوقى المسرحى ، وملهاته الكاملة . وهى درة لم يمهل القدر بعدها شوقيا أن يواصل انتاجه فى هذا الباب » (٢) . ولو أمهله القدر « وامتدت به الحياة واستمر فى تصوير واقعنا الاجتماعى والاخلاقى ونقده على هذا النحو لأصاب من النجاح اكثر مما أصاب فى مآسيه التاريخية ، ولخلف لنا ادبا مسرحيا رفيعا فى مجال الكوميديا » (٣) .

وكان أهم ما وجه من نقد الى مسرح شوقى :
أنه « غنى فأحسن الغناء ، ولكنه لم يمثل الا قليلا ، أو بعبارة احرى أن مسرحيات شوقى الشعرية كان فيها شعر كثير ومسرح قليل، فهى اذن شعر جيد ومسرح ردىء » (٤) .

والحقيقة التى لاجدال فيها أن الانسان ابن زمانه ومكانه قبل أن يكون ابن موهبته وأحداث عمره . ومن هنا كان تحديد السمات العامة لمجتمع اى أديب وموقع هذا الاديب من حركة هذا المجتمع وموقفه منه، ثم النظر فى تراث شاعر كشوقى وتقويمه على نحو ما كان يعرضه تاريخ الادب من تطور مع طبيعة المرحلة التاريخية التى عاشها شوقى أساسا ضروريا فى الحكم الصادق وضبط المنهج النقدى السليم (٥) .

وشوقى كان طوال حياته الادبية وقبل الاقبال على التأليف المسرحى فى الفترة الاخيرة من حياته : (١٩٢٧ — ١٩٣٢) صاحب مذهب محافظ استقرت نفسه على مثل ومقومات موضوعية وفنية للقصيدة . واذا كان حريصا على الابداع فانه حريص أيضا على « مكانته كشاعر تقليدى معبر عن الحياة الاجتماعية فى آفاقها العليا ، حيث السلطان والهيئة الحاكمة ، ولذلك فقد كان يخشى أن يفاجأ الناس بشيء جديد لا يألفونه » (٦) .

---

(١) مسرحيات شوقى ص ١١١
(٢) الفن المسرحى فى الادب العربى الحديث ص ١٤٥
(٣) مسرحيات شوقى ص ٤٥
(٤) دراسات عربية وغربية للدكتور لويس عوض ص ٩٩
(٥) راجع احمد شوقى والادب العربى الحديث ص ١٩٥ وما بعدها .
(٦) الهلال عدد نوفمبر ١٩٦٨ ص ١٢٦

ولذلك فان شوقيا ينظر الى نفسه — كما كان ينظر اليه عصره — على أنه شاعر قومى مطالب بالحفاظ على المشاعر القومية جميعا على الرغم من تناقضها الشديد ، وهو مطالب ايضا — بوصفه شاعر العروبة — بالدفاع عن قضايا العرب فى كل مكان وزمان ، أضف الى ذلك كله انه كان يكتب فى أدب لم تطوع لغته للمسرح من قبل ، ولم تكن له فيه سابقة (١) ، كما أنه توج بامارة الشعر واستقرت مكانته كشاعر غنائى متميز بين أقرانه من شعراء العرب ، وكان المسرح الغنائى هو الاتجاه الغالب على المسرح المصرى فى الربع الاول من هذا القرن ، ويحتل المكان المرموق ، واهتم الشيخ سلامة حجازى فى مسرحه بالغناء « حيث كان يغنى فى مواقف من رواياته ، كما كان يغنى ايضا بين الفصول ، وكان هذا الغناء من أهم عوامل جذب الجمهور الى المسرح فى تلك الاحيان » (٢) . وكان شوقى يذهب الى المسرح ليستمتع بالاغانى التى تجرى على السنة الممثلات والتى كان معجبا بها . وكان وراء شوقى فوق ذلك كله ماضيه فى الشعر الغنائى ، حيث قدم لنا « من قيثارة الشعر العربى أرصن وأرق ما تحمل فى باطنها من أنغام والحان » (٣) . ووراءه كذلك جمهوره الذى يعجب ويطرب لهذا اللون من الشعر »(٤).

كل هذا يجب ان يكون ماثلا أمامنا عندما نحكم على مسرح شوقى ونضعه فى معياره الصحيح . فاذا أضفنا الى ذلك أن شوقيا « لم يكن يأتى بهذه المواقف الغنائية فى المسرحية شاذة ، أو خارجة عن الحوار . بل كان يحاول أن يدخلها فيه ، وكان يحتال على ذلك بحيل كثيرة » (٥) ، كما أنه حقق فى القصيدة الشعرية — فى مسرحه — الكثير مما دعا اليه رواد الرومانسية من حيث الشكل أو المضمون . اذ نجدها تعبر عن نفس قائلها وتتسم بالوحدة العضوية مع البعد عن استيحاء التراث فى الصورة والعبارة الى حد كبير (٦) ، لعرفنا أن شوقيا لم يكن يستطيع التحلل من طبيعته الغنائية أو من تراث قومه أو يهمل عاملا قويا فى نجاح مسرحياته أو يغضى عن مزاج ذويه . ومآسى شوقى الشعرية لو أتيح لها من الموسيقيين والمغنين من يستطيعون تلحينها تلحينا كاملا وتحويلها الى « أوبرا » لأصابت نجاحا كثيرا . « وفى الاجزاء التى لحنها وغناها

---

(١) راجع الهلال عدد نوفمبر ١٩٦٨ ص ١٢٠
(٢) المسرحية للدكتور يوسف نجم ص ١٢٥ — ١٣٢ وراجع تطور الادب الحديث فى مصر ص ٢٢٣
(٣) فصول فى الشعر ونقده ص ٣٣٨
(٤) المسرحية لعمر الدسوقى ص ٥٣
(٥) شوقى شاعر العصر الحديث ص ١٨٢
(٦) احمد شوقى والادب العربى الحديث ص ٢١٢ وما بعدها .

محمد عبد الوهاب — من كليوباترة ومجنون ليلى ، والنجاح العظيم الذى لاقته تلك الاجزاء — ما يقطع بأن بعض مسرحيات شوقى مثل مصرع كليوباترة ومجنون ليلى وعنترة لو انها لحنت كاملة ومثلت كأوبرا لنجحت اكبر النجاح واصبحت غذاء فنيا رائعا يعوض ما يفتقده فيها النقاد القساة من حقائق نفسية أو تاريخية أو وطنية» (١) . ومن حق منشىء التمثيل فى الشعر العربى بعد هذا التوضيح أن لا نقسو عليه فنقول انه غنى ولم يمثل وانما نقول : « انه مثل وغنى أو مثل واعطى فرصة واسعة للغناء ، ولم يعطها عن غير قصد بل اعطاها قاصدا عامدا ، اذ اعتد بالغناء واتخذه تيارا متمما لفنه المسرحى » (٢) .

فقد كان شوقى « من الذكاء والنبوغ والعبقرية بحيث استطاع أن يوازن فى فنه موازنة دقيقة بين التقاليد الموروثة فى الصياغة والموسيقى وغيرهما ، وبين ما يراد للشعر العربى الحديث من تجديد ومسايرة للعصر والبيئة والظروف ، ومن هنا استمر يستولى على المستهلكين لا فى سوقنا الادبية وحدها ، بل فى جميع الاسواق العربية » (٣) .

وبهذا نرى أن مسرحيات شوقى انما كانت « محاولة للتجديد فى فن الشعر بعامة ، وليست محاولة للتجديد فى مجال الشعر الغنائى بخاصة ، فهى تهدف الى عمل شعر « درامى » ، وهو نوع من الشعر مغاير فى حقيقته للشعر الغنائى من الناحية الفنية ، وان خدمت الشعر العربى بوجه عام ، وفتحت امامه ميدانا من أخصب الميادين » (٤) مما يجعلنا نخص هذا التجديد بدراسة خاصة داخل دراستنا للقصيدة الغنائية .

وبعد ، فأين ما اتى به هؤلاء النقاد الشعراء وغيرهم ممن كانوا ينكرون شاعريته ونبوغه منذ أن توقفت قيثارة شوقى ، وبعد أن راد لهم هذا الفن وانفتحت معالمه واستبان لهم الطريق واصبح التراث النقدى مشاعل وضاءة أمام المؤلفين والشعراء جميعا ؟ ولكننا لانستطيع الا أن نردد مع الناقد الحصيف الدكتور محمد مندور قول الناقد الفرنسى الشهير « بوالو » ما أسهل النقد وما أشق الفن ! » (٥) .

---

(١) مسرحيات شوقى ص ٣٠
(٢) شوقى شاعر العصر الحديث ص ١٨٦
(٣) شوقى شاعر العصر الحديث ص ١٢٠
(٤) تطور الادب الحديث فى مصر ص ٢٨٧
(٥) راجع مسرحيات شوقى ص ١١١

ثانيا ــ القصة والحكاية :

١ ــ فى بداية هذا الحديث نذكر أن بعض الباحثين يرى أن الادب العربى القديم لم يعرف القصة على لسان الحيوان قبل ترجمة كتاب « كليلة ودمنة » من اللغة الفارسية « البهلوية » الى اللغة العربية حوالى منتصف القرن الثامن الميلادى (أواخر العصر الاموى ٤١ ــ ١٣٢ هـ) على يد عبد الله بن المقفع حيث حاكى الكثير من الكتاب والشعراء هذا العمل الادبى حتى العصر العباسي . اما « حكايات الحيوان فى الادب العربى القديم قبل « كليلة ودمنة » فقد كانت اما شعبية فطرية تشرح ما سار بين العامة من امثال ، واما مقتبسة من كتب العهد القديم « أى ذات طابع دينى يتصل بالعقائد . وأما ما عدا هذين فمتأخر عن كليلة ودمنة ومتأثر به » (١) .

واذا كانت امثال العرب مادة خصبة للقصص والحكايات التى وردت على السنة البهائم كقصة « حية ذات الصفا » التى استوحى فيها النابغة الذبيانى « المثل العربى : كيف أعاودك وهذا أثر فأسك » فأنشأ رائيته التى مطلعها :

الا ابلغا النعمان عنى رسالة   فقد أصبحت عن منهج الحق جائره

وفيها يصف ما يلقاه من ذوى الضغن منهم ، بما لقيت حية « ذى الصفا » من رجل لدغت اخاه فمات ، فتركت الحية الرجل يستغل واديها الخصيب الذى تعيش فيه كدية لأخيه الا انه لم يستطع أن ينسي ثأره من الحية ، وفى يوم اهتاجت نفسه فاخذ فاسا مشحوذة واهوى بها على رأس الحية الا أن الضربة اخطأتها وان تركت أثرا فى رأسها ، فحاول الرجل أن يعتذر ويعيد الصفاء الى علاقاتهما ، فنظرت الحية الى قبر اخيه تجاهها وتحسست رأسها :

فقالت معاذ الله أفعل انني   رأيتك مسحورا يمينك فاجره
ابى ذاك قبر لا يزال مقابلي   وضربة فاس فوق رأسي فاقره(١)

فان ذلك لا ينفي وجود هذا اللون من الشعر فى الادب العربى القديم فمعرفة العرب له منذ الجاهلية .

---

(١) الادب المقارن ص ١٨٤

(٢) راجع مقال « عالم الانسان فى منطق الحيوان » للدكتورة بنت الشاطىء بصحيفة الاهرام الصادرة فى ٥ يولية ١٩٧٤ .

أما أن العرب قد حاكوا : « كليلة ودمنة » بعد نقلها الى العربية فان الامر لم يقتصر على المحاكاة فقط . فمن حيث رأينا ابا العلاء المعرى (٣٦٠ — ٤٤٩ هـ) قد صنف كتاب « القائف » على معنى كليلة ودمنة الذى كان محفوظا فى خزانته ، وجدناه قد أملى رسالة « الصاهل والشاحج » فى صورة لاتنبىء عن أى تأثر بكتاب « كليلة ودمنة » أو اتصال به ولم يشر أحد من المؤرخين — الذين اتصلوا بهذا الاثر واطلعوا عليه منذ ان أملاه أبو العلاء المعرى فى أوائل القرن الخامس الهجرى الى قريب من عصرنا — الى أية صلة بينها وبين حكايات كليلة ودمنة التى ذكروها فى كتاب « القائف » لابى العلاء المعرى (١) . وقد اطلعت الدكتورة عائشة عبد الرحمن على النص الكامل للصاهل والشاحج واتمت تحقيقه من نسختى الخزانة الملكية بالرباط فى المغرب فلم تجد ايةاشارة أو صلة بين هذه الرسالة ، وبين كليلة ودمنة (٢) سوى انهما على لسان الحيوان ، وفيما عدا ذلك اختلفا كل الاختلاف وتباينا كل التباين . فحكايات « كليلة ودمنة » تمثل عالم الحيوان فى منطق الانسان وخياله ، أما « رسالة الصاهل والشاحج » فتمثل عالم الانسان فى منطق الحياة وعلى لسانه ، والاداء الفنى فى « كليلة ودمنة » يأخذ صبغة الحكاية والسرد وأسلوب الرواية لقصص من عالم الحيوان متباعدة شتى ، ولا تربطها وحدة زمان أو مكان ولا رابط فيها بين البهائم العجماء وعالم الانسان ، الا ما تقدم من موعظة مباشرة وعبرة صريحة .

أما فى « الصاهل والشاحج » فيدور الحوار بين الفرس والبغل على طريق التشخيص والاخراج التمثيلى الزاخر بالحركة والحيوية ، ثم تتغير المشاهد على مسرح واحد ، فتظهر الحمامة « فاختة » والجمل « أبو أيوب » والضبع « أم عامر » والثعلب « أبو الحصين » ، وكأننا نشاهد مسرحية أبطالها من العجماوات لاتتغير فيها مكان العرض ... وانما تتغير المشاهد والممثلون دون أن نفقد لحظة اتصالها بعالم الانسان فى النجوى والشكوى وفى التهكم والسخرية ، وفيها يعود « ابو الحصين » من جولاته فى حلب وما حولها ، حاملا شحنات من أخبار السياسة والحرب والناس ، وانباء الشخصيات التاريخية من عرب وروم. فى هذا التشخيص الفنى لا مجال لوعظ مباشر ، وانما هى الاشارات والرموز

---

(١) راجع مقال الدكتورة عائشة عبد الرحمن بجريدة الاهرام ١٩٧٤/٧/٥ .

(٢) وعدت الدكتورة بتقديم هذا الاثر محققا الى « ذخائر العرب » فى مقال لها فى صحيفة الاهرام الصادرة يوم ١٩٧٤/٧/١٢ وعرضت فيه لبعض نماذج «الصاهل والشاحج» وقد انجزت ما وعدت به واصدرت « رسالة الصاهل والشاحج » فى سلسلة « ذخائر العرب » فى كتاب ضخم بلغت صفحاته ثمانمائة وست صفحات وطبعته دارالمعارف بمصر سنة ١٩٧٥ فيرجع اليه .

فى رؤيا عجيبة لعالم الانسان بكل غروره وزهوه وتجبره وضعفه ، وقسوته وهوانه ، فى منطق الحيوان الاعجم ، مع تفسير تاريخى للمرحلة فى رؤية شاهد امين من عصرها ، مرهف الحس ثابت البصيرة ، يرصد الأحداث السياسية والأوضاع الاجتماعية للعصر والبيئة والمجتمع ، وبعرضها مشخصة على مسرحه ، عرضا فنيا من خلال ذخيرة من النوادر والأمثال والأمالى اللغوية والنكت العروضية والشواهد الشعرية التى بلغ عددها فى الاحصاء (١٥٥٢ بيتا) (١) .

ومن هذا نرى أن القصة على لسان الحيوان قد وجدت فى الأدب العربى منذ وقت مبكر ولم يكن كتاب « كليلة ودمنة » اثرا يحتذى فى كل الحالات بل كانت « الصاهل والشاحج » أحد الأعمال الفنية الممتازة التى ظهرت فى صورة فنية جديدة تتخذ عالم الحيوان رمزا لعالم الانسان ويظهر فيها التشخيص الفنى والحوار الممتع والاخراج التمثيلى الزاخر بالحياة والحركة والعرض الشائق .

٢ - واذا كان هذا الاتجاه الأدبى قد توقف عند ادباء العرب وشعرائهم وكان كتاب « فاكهة الخلفاء ، ومفاكهة الظرفاء » الذى الفه ابن عربشاه (أحمد بن محمد بن عبد الله م ٨٥٤ هـ) على لسان الحيوان آخر كتاب فى هذا الجنس الأدبى قبل العصر الحديث (٢) فان محمد عثمان جلال قد اتصل بالأدب الفرنسى واعجب به ، فاخذ يترجم حكايات لافونتين (١٦٢١ - ١٦٩٥) (٣) فى شعر مزدوج القافية ضمنه كتاب « العيون اليواقظ فى الحكم والأمثال والمواعظ » فى لغة عامية دارجة أو قريبة من العامية ، وبعده الف ابراهيم العرب كتاب خرافات على لسان الحيوان أسماه « آداب العرب » وهو شعر أيضا سار فيه على طريقة « لافونتين » (٤) .

ثم كان شوقى الذى اتصل بالأدب الفرنسى واطلع على كثير من النواحى التجديدية فيه ، فاذكى ذلك فى نفسه رغبته القوية فى التجديد واقتناعه بأن هناك جديدا ينبغى أن يتأثر به شعراء العربية . وفى

---

(١) من مقال « عالم الانسان » الاهرام فى ١٩٧٤/٧/٥ ، وراجع مشاهد من الفصل الاول لهذا الاثر فى صحيفة الاهرام الصادرة يوم ١٩٧٤/٧/١٢ .

(٢) راجع الادب المقارن ص ١٨٤ وما بعدها .

(٣) « لافونتين » شاعر فرنسى مشهور . اشتهربكتابيه « القصص ، الامثال »وقد نال بكتابه الاخير منزلة عظيمة فى الادب . فقد نظم فيه كثيرا من القصص الرمزية وقصصا على السنة الحيوان المشابهة لما فى « كليلة ودمنة » ، بل ان كثيرا منهـا ماخوذ من كليلة ودمنة .

(٤) راجع الادب المقارن ص ١٩٢ ، فى الادب الحديث ٩٩/١ .

محاولة التوفيق بين هذه الرغبة الطموحة وحرصه على الا يفاجأ الناس بالجديد وحرصه من جهة اخرى على ارضاء القصر وان يصبح شاعره الخاص — اتجه الى التجديد في الموضوعات التى تلقى من الناس الرضا والقبول، فاخذ يضع قصصا من هذا النوع الذى وجده عند « لافونتين » والذى أحس أنه لاينبو عن ذوق معاصريه » (١) « متطلعا الى تزويد الأدب العربى بهذا الجنس الأدبى أثناء اقامته بفرنسا على طريقة « لافونتين » حيث بلغ « لافونتين » بهذا الجنس الأدبى أقصى ما قدر له من كمال فنى ، وأصبحت حكاياته مثالا لمن حاكوه فى الآداب جميعها » (٢) . يقول شوقى فى مقدمة الشوقيات « الطبعة الأولى والثانية » وجربت خاطرى فى نظم الحكايات على اسلوب « لافونتين » الشهير وفى هذه المجموعة شيء من ذلك ، فكنت اذا فرغت من وضع اسطورتين او ثلاث أجتمع باحداث المصريين واقرأ عليهم شيئا منها فيفهمونه لأول وهلة ، ويأنسون اليه ، ويضحكون من أكثره ، وانا استبشر بذلك واتمنى لو وفقنى الله لأجعل لأطفال المصريين مثلما جعل الشعراء للأطفال فى البلاد المتمدنة ، منظومات قريبة المتناول ، يأخذون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم » (٣) . وفعلا كان شوقى أول شاعر عربى خصص ديوانا للأطفال « حكى لهم فيه وعلمهم ووعظهم وعطف عليهم كما يعطف الأب على اولاده .. وحاول جهده ان يرتفع بأطفال عصره فوق العقبات القائمة كالجبال فى طريقهم » (٤) ففى عدد ٢٨ من أكتوبر سنة ١٨٩٢ نشرت « الأهرام » حكاية شعرية تحت عنوان « الهندى والدجاج البلدى » بامضاء « نجى الخرس » وتعتبر هذه أول مرة يقلد فيها شوقى « لافونتين » فى هذا اللون الأدبى (٥) وفيها يرمز شوقى الى أساليب المستعمر ووسائله الملتوية فى التغلب على الشعب والسيطرة عليه هادفا منها الى تنبيه الوعى القومى لدى المواطنين يقول :

بينا ضعاف من دجاج الريف	تخطر فى بيت لها ظريف
اذ جاء هندى كبير العرف	فقام فى الباب قيام الضيف
يقول : حيا الله ذى الوجوها	ولا أراها ابدا مكروها
اتيتكم انشر فيكم فضلى	يوما ، واقضي بينكى بالعدل

---

(١) شوقى شاعر العصر الحديث ص ٨٧

(٢) راجع الادب المقارن ص ١٨٩ .

(٣) راجع مقدمة الشوقيات ص ١٣٥ من كتاب احمد شوقى والادب العربى الحديث، ص ١٢ و ١٤ من الهلال عدد نوفمبر سنة ١٩٦٨ .

(٤) الهلال عدد نوفمبر سنة ١٩٦٨ ص ١٧١

(٥) راجع الشوقيات المجهولة ١٣/١

وكل ماعندكم حرام علـى الا المـاء والمنـام
فعاود الدجاج داء الطيش وفتحت للعلج باب العش
فجال فيه جولة المليك يدعو لكل فرخة وديك
وبات تلك الليلة السعيدة ممتعا بداره الجديدة
وباتت الدجاج فى أمان تحلم بالذلة والهوان
حتى اذا تهلل الصباح واقتبست من نوره الأشباح
صاح بها صاحبها الفصيح يقول : دام منزلى المليح !
فانتبهت من نومها المشئوم مذعورة من صيحة الفشوم
تقول : ما تلك الشروط بيننا غدرتنا ، والله ، غدرا بينا ! !
فضحك الهندى حتى استلقى وقال : ماهذا العمى ؟ يا حمقى !
متى ملكتم السن الأرباب قد كان هذا قبل فتح الباب (١)

فهذه الحكاية يقرؤها الاطفال فيرون فيها قصصا ممتعا ، ويقرؤها العارفون فيدركون مغزاها السياسي . انها تصوير صادق لأساليب المستعمر وحججه التى يتذرع بها فى استيلائه علينا بعد ان استطاع أن يقنعنا بأنه انما جاء ليأخذ بيدنا من وهدة التخلف والجهالة واذا به ماكر لئيم يظهر عن نواياه ومخططه بعد أن انطلت علينا حيله وأمنا لعهوده ومواثيقه .

وفى ٢٨ من نوفمبر سنة ١٨٩٢ نشرت الأهرام حكاية الثعلب والديك (١٢٢/٤) « واغلب الظن أن شوقيا نظم بقية الحكايات فى سنة ١٨٩٣ ، ولكنه لم ينشر منها شيئا فى الصحف فى صورة من الصور » حتى كانت حصيلة ذلك الاتجاه الجديد أكثر من خمس وخمسين قطعة تحوى أكثر من تسعة وسبعمائة بيت فى الحكايات على لسان الحيوان » (٢) .

ومن هذه الحكايات الخفيفة الهادفة حكاية بعنوان « الوطن » والتى تسير هكذا :

عصفورتان فى الحجا ز حلتا على فنن
فى خامل من الريا ض ، لا ند ولا حسن
بيناهما تنتجيا ن سحرا على الغصن
مر على أيكهما ريح سرى من اليمن
حيا وقال : درتا ن فى وعاء ممتهن !

---

(١) الشوقيات ١٠٠/٤ وقد وردت « الارباب » بالطبعة التى بين ايدينا ، والوقف يقتضى كلمة « الالباب » .

(٢) جمعت هذه الحكايات فى الجزء الرابع من الشوقيات من ص ٩٣ ـ ١٥٨

لقد رايت حول صنعاء وفى ظل عدن
خمائلا كأنها بقية من ذى يزن
الحب فيها سكر والماء شهد ولبن
لم يرها الطير ولم يسمع بها الا افتتن
هيا اركبانى ناتها فى ساعة من الزمن

***

قالت له احداهما والطير منهن الفطن
يا ريح انت ابن السبيل ، ما عرفت ما السكن
هب جنة الخلد اليمن لا شىء ، يعدل الوطن ! (١)

نفى القصة الطرافة والتشويق والحرص على التربية الأخلاقية الكريمة . اذ يتحدث شوقى فيها عن حب الوطن ، حديثا كنه تصوير جميل وفن قصصي رفيع » (٢) الى جانب البساطة فى اللغة وقرب المعانى مما يتناسب وفكر الأطفال ، ويجعلهم يقبلون على مثل هذا القصص الهادف ، ويحرصون عليه وعلى قراءته والتمتع به فينمو ادراكهم وتسمو أذواقهم .

٣ — واذا كانت لغة شوقى فى هذا العمل الأدبى — غير لغته فى سائر شعره — قريبة المأخذ ، لا عمق فيها ولا فلسفة فقد قصد بذلك ملاءمة هذا الشعر للناشئة الذين خصهم به ، ولكنه من وجهة اخرى لم يتنزل الى العامية او يتجه الى الزجل أو الشعر المزدوج مما حرص عليه محمد عثمان جلال فى حكاياته بل حافظ على سلامة اللغة وتأديتها فى شعر بسيط واوزان خفيفة « فبلغ بهذا الجنس فى ادبنا الحديث أقصي ما قدر له من كمال حتى اليوم » (٣) فاخرج القصائد أو المقطوعات الصغيرة فى كلمات سهلة وأوزان بسيطة يرسم فيها صورة من وجدانه وفكره وموقفه من الانسان والمجتمع فى عصره وينقل الينا خطوطا من فكر الناس على اختلاف طبقاتهم فى ذلك العصر الذى تزاحمت فيه التحولات السياسية والفكرية والاجتماعية ، ويهدف الى تسلية الأطفال وتعليمهم وتوسيع خيالهم وطموحهم ، وتحريك عقولهم ، وترقيق عواطفهم وقلوبهم (٤) . ومن خلال هذه الحكايات نجد راى شوقى واضحا فى

---

(١) الشوقيات ١٦٢/٤ .
(٢) دراسات فى الشعر المعاصر ص ٣٩ .
(٣) الأدب المقارن ص ١٩٣ .
(٤) راجع الهلال عدد نوفمبر (١٩٦٨) ص ١٦٤ وما بعدها .

الناس والزمان والحكام والمحكومين والغنى والفقير ، والصحة والعياء ، والحياة والموت .. فهى فى الحقيقة معرض لآرائه وفلسفته وموقفه بجملته من الحياة والكون وما يضطرب فيها من انس وجان ووحش وطير ، ومخلوقات متنوعة الأشكال والألوان » (١) فهذا رأيه فى التربية وأثرها فى النشء موضحا خطرها ، وان الناشيء ينشأ كما رباه مربيه فمهما كان من عنصر طيب واصل رفيع فانه اذا وكل أمره الى مرب غير جدير فسوف ينشأ كما نشأه هذا المربى الجاهل :

انبئت ان سليمان الزمان ومن	اصبى الطيور فناجته وناجاها
اعطى بلابله يوما ، يؤدبها	لحرمة عنده ، للبوم يرعاها
واشتاق يوما من الأيام رؤيتها	فأقبلت وهى اعصى الطير أفواها
أصابها انعى حتى لا اقتدارلها	بأن تبث نبى الله شكواها
فنال سيدها من دائها غضب	وود لو أنه بالذبح داواها
فجاءه الهدهد المعهود معتذرا	عنها يقول لمولاه ومولاها :
بلابل الله لم تخرس ولا ولدت	خرسا ولكن بوم الشؤم رباها (٢)

كما اتخذ من هذه الحكايات رمزا واشارة الى الحوادث القديمة والتاريخ الماضي للانتفاع بعبره ومواعظه ــ كحكاية : (الديك الهندى والدجاج البلدى ١٠٠/٤) يشير بها الى الاستعمار الاجنبى ، ووسائله، وكيف يساعده ويمكن له الخلاف بين افراد الأمة ، وحكاية (ملك الغربان وندور الخادم ١٠٧/٤) (يومىء بها الى غطرسة الملوك ، واستهانتهم ، وأنها تنتهى بهم الى الدمار والهلاك) ، وحكاية (أمة الأرانب والفيل ١١٤/٤) « يومىء بها الى ان اتحاد الضعفاء واتباعهم راى عقلائهم ، وبعدهم عن الهوى ــ يقويهم ويدفع عنهم شرور الأعداء الأقوياء » (٣) . وبعض هذه الحكايات نقد لما يجرى فى مجتمعه وعلى الأخص فى مجتمع الحكام وما فيه من نفاق وزلفى وحماقة يراها البعض طريقا للوصول الى مناصب القيادة والزعامة مما يفتح الطريق أمام المغفلين والحمقى ويوقع البلاد فى كثير من المتاعب والمفاسد ، ولكنه لا يجهر بذلك بل يصوره يجرى فى عالم الحيوان أو الطير . فحكاية : (نديم الباذنجان ٩٥/٤) يرمز بها الى (من فقد مقومات الشخصية حتى يصبح منافقا لمولاه وسيده لايرى الا ما يراه) ، وحكاية (الأسد ووزيره الحمار ١١٩/٤) يرمز بها الى (من يصل الى منصب الوزارة لا عن علمه وادبه بل بجاهه فيكون مثله كمثل الحمار فى جهله وحماقته)

(١) راجع الهلال عدد نوفمبر سنة ١٩٦٨ صفحة ١٦٩ .
(٢) الشوقيات ٩٩/٤ .
(٣) راجع المتنبى وشوقى وامارة الشعر ص ٣٢٥ .

وكذلك حكاية (ولى عهد الأسد وخطبة الحمار ١٠٩/٤) يرمز بها الى نفس المعنى ، كما تناول فى بعضها طبائع الناس واخلاقياتهم ، واوضح ان الانسان ذئب لأخيه الانسان « وان الظلم من شيم النفوس لا يتعفف عنه أحد الا لعلة أو فائدة وقد يحتال الانسان ويظهر بما ليس فيه حتى اذا ما تمكن كشر عن أنيابه وعاد الى طبيعته المفترسة » وحكايات « الثعلب والديك ١٢٢/٤ » و « السفينة والحيوانات ١٣١/٤ » و « الليث والذئب فى السفينة ١٣٦/٤ » ، و « الكلب والقط والفأر ١٢٤/٤ » ، نماذج لذلك . الى جانب هذا فقد حوت هذه الحكايات الشائقة « حكما صريحة غالية ، فوق ما تضمنته فى ثناياها من أخرى يدركها المحنكون ، والعجب أن هذه الحكم الظاهرة لم تصادف صعوبة فى اللفظ ، ولا خفاء فى الفرض ، ولا بعدا فى الفكرة يباعد بينها وبين الاطفال ، ولم تلق ما يصغر شأنها أمام الكبار المجربين . وهذه ... من دلائل الشاعرية المقتدرة والمهارة الفنية البارعة » (١) ومن أمثلة الحكم (وأكثرها يجيء خاتمة للحكاية) ماجاء فى نهاية « القبرة وابنها » :

لكل شيء فى الحيـاة وقتـه وغاية المستعجلين فـوته ! (٢)

وفى نهاية « الثعلب فى السفينة » :

ومن تخـاف أن يبيـع دينـه يكفيـك منـه صحبة السفينه (٣)

وفى آخر « اليمامة والصياد » (وقد اهتدى الصياد الى مكانها بسبب حديثها) :

تقـول قـول عارف محقق : « ملكت نفسى لو ملكت منطقى » (٤)

وفى نهاية « الجمل والثعلب » :

ليس بحمـل ما يمـل الظهر ما الحمل الا ما يعانى الصدر (٥)

---

(١) المتنبى وشوقى وامارة الشعر ص ٣٤٦ .
(٢) الشوقيات ١٢٩/٤ .
(٣) السابق ١٣٥/٤ .
(٤) السابق ١٤٤/٤ .
(٥) السابق ١٥٠/٤ .

وفى آخر « الكلب والقط والفار » :

فقلت فى المقـــــام لولا شـــاعا « من حفظ الأعداء يوما ضاعا » (١)

الى غير ذلك من الحكم البليغة والعظات الغاليـة التى أحكمت فى مكانها ، وبذلك كله برع شوقى فى هذا الجنس الأدبى براعة فائقة ووصل به الى أقصى درجة من الكمـال والنضـج الفنى . فعلى الرغم من ان حكاياته قد وضـعت بما يلائم مواهب الأطفال واذواقهم فانهـا « قد احكمت لغتها ـ على سيولتها ـ وتضمنت معانيها اليسيرة معانى اخرى عميقـة ، فجاءت لغتها محببة للناشىء الذى لا يتطلب اكثر من الخفـة والسهولة وللأديب المكتمل الذى يرى من احكامها ، ودقائق تركيبها ، وبارع اختيار الفاظها ـ ما لايراه ذلك الناشىء . وجاءت معانيها جذابة للطفل بوضوحها وسهولة ادراكها ، شائقة للبلاغى الكبير الذى يدرك من ظواهرها وخفاياها وبعيد مراميها ـ ما لايدركه سواه . فمـا مثلها الا صورة زيتية بارعة تناولها فنان مقتدر بريشته وألوانه فأبرزها طرفة تسر الناظر الفنى وغير الفنى ، اذ يرى فيها كلاهما ما يروقه بقدر خبرته ومواهبه » (٢) .

٤ ـ ويجرنا الحـديث عن الرمز فى القصـة على لسـان الحيوان واسهام شوقى بهذا الفن الرفيع فى التعبير عن آلام الأمة وآمالها ومعالجة مشاكلها عن طريق الرمز ـ يجرنا الحديث عن ذلك ـ الى قصيدة شوقى التى جاءت بالشوقيات تحت عنوان « بين الحجاب والسفور » ويخيل لمن يقرؤها تحت هـذا العنوان انها تتحدث عن تحرير المراة ونهضتها . وهى فى الواقع لا تعنى ذلك ولا تهتم به بقـدر ما هى رمز الى « ابراهيم ناصف الوردانى » الذى اطلق الرصاص يوم ٢٠ من فبراير سنة ١٩١٠ على بطـرس غالى رئيس الوزارة فأراده قتيلا (٣) . فأودع السـجن ، وحكم عليه بالاعدام فى ١٨ مايو سـنة ١٩١٠ واقرت محكمة النقض هذا الحكم فى ١١ من يونية من نفس العام ورفضـت النقض الذى تقدم به محمود أبو النصر وأحمد لطفى المحاميان عن الوردانى . ومما يؤكد ان

---

(١) الشوقيات ١٢٤/٤ .

(٢) المتنبى وشوقى وامارة الشعر ص ٣٤٦ .

(٣) قرر الوردانى فى سؤاله عن دوافع القتل« ان القتل سياسى محض وليس مبنيا على عداء دينى او انتقام شخصى أو بغضـاء ، وان الباعث له عليه هو ما فعله بطـرس باشا فى اتفاقية السودان ورئاسة محكمة دنشـواى » واحياء قانون المطبوعات ومساعدته لمشروع « امتياز القنـاة ، واهانة الأمة فى شـخص نواب الجمعية العمومية » . راجع الشوقيات المجهولة ١٢٠/٢ .

القصيدة رمزية بهذا المعنى ما يذكره عبد العزيز رفعت أحد المتهمين مع الوردانى بقتل بطرس غالى اذ يقول : « وفى أثناء محاكمة الوردانى ظهرت قصائد كثيرة فيها تلميح اليه وتمجيد له . اذكر أننى قرأت وقتئذ مجموعة قصائد فى « الورد » وقد نشر شوقى فى « الجريدة » فى ١٩ مايو أى فى اليوم التالى لليوم الذى صدر فيه حكم الاعدام ، قصيدته الشهيرة « صداح يا ملك الكنار ... » تحت عنوان : « الرق والحرية والضعف والقوة .. الى المكنونة الغالية تلك الباحثة بالبادية » (١) وكان مفهوما أن « شوقى » يرمز الى الوردانى وهو أسير بين قضبان الحديد ، وان خطابه الى صداحه ، وهو فى القفص غير طليق ، كان موجها الى السجين » (٢) . كما يقول جورجى زيدان عن هذه القصيدة فى مقال له نشر بالهلال سنة ١٩١٠ « وهى قصيدة اجتماعية فلسفية قالها شوقى بك فى وصف الحرية الحقيقية فى سياق خطاب لكنار محبوس فى قفص عنده . وقد نظمها على أثر مقالات لفاضلة مصرية سمت نفسها « باحثة البادية » نشرت آراءها فى المرأة الشرقية وتربيتها وخصوصا الحجاب وأضراره وناقشها بعض الكتاب فى آرائها فى ذلك . وفى هذه القصيدة اشارت الى شىء ما من هذا القبيل » . وقد « تؤخذ عن حال مصر السياسية » (٢) .

والقصيدة بلغت أربعة وخمسين بيتا وهى ثرة العطاء تعبر فى صدق واخلاص عن وطنية شوقى الصادقة ونفسه المكلومة ازاء ما يلم بوطنه من احداث ، ويقول فيها :

يا ليت شعرى يا أسير ... شج فؤادك أم خل !
وحليف سهد أم تنا ... م الليل حتى ينجلى
بالرغم منى ما تعا ... لج فى النحاس المقفل

ثم يقول رامزا :

يا طير والأمثال تضـ ... ـرب للبيب الأمثل
دنياك من عاداتها ... الا تكون لأعزل
أو للغبى وان تعـ ... ـلل بالزمان المقبل

(١) هى السيدة « ملكة ناصف » ابنة (حفنى ناصف) .

(٢) من حديث صحفى مع الشاعر المعروف عبد العزيز رفعت الذى عاد من الآستانة بعد غياب خمسين سنة . المنشور فى مجلة « آخر ساعة » عدد ١٦ مارس سنة ١٩٦٠ .

(٢) من مقال لجرجى زيدان نشر بالهلال عدد يوليو سنة ١٩١٠ ، وراجع الشوقيات المجهولة ١٢٣/٢ .

جعلت لحر يبتلى في ذى الحياة ويبتلى
يرمى ويرمى في جها د العيش غير مغفل
مستجمع كالليث ان يجهل عليه يجهل

ثم يسرى عن « الهلباوى » وقع ذلك الحكم الجائر ، ويعزيه بأنه سينزل اكرم منزل فى الجنة وسيلقى فيها الحفاوة والرعاية من الامام على كرم الله وجهه ، ومن ابنيه « الحسين ، وآمنة » رضي الله عنهم فيقول :

جاورت انـدى روضة وحللت اكرم منزل
بين الحفاوة من حسين والرعاية من « على »
وحنان « آمنة » كأمك فى صباك الأول

ثم يختم قصيدته بذلك الأمل الذى يناجى به ربه على لسان شهيد مصر متوسلا وضارعا فيخاطب « الوردانى » قائلا :

صح بالصباح وبشر ال ابناء بالمستقبل
واسأل لمصر عناية تأتى وتهبط من عل
قل ربنا افتح رحمة والخير منك فأرسل
أدرك كنانتك الكري مة ربنا وتقبل (١)

فلا شأن للحجاب والسفور بذلك وبالأمثال تضرب للبيب الأمثل ... ولا سيما أن موضوع الحجاب لا تحتاج معالجته الى اشارات ورموز . فهذه القصيدة «تعكس مساهمة شوقى بفنه فى التعبير عن موقفه فيما يدور فى وطنه من احداث » (٢) عن طريق الرمز الذى اصطنعه فى القصة على لسان الحيوان واتخذه وسيلة من وسائل التنفيس عن الشعب العانى ، والأخذ بيده فى مدلهمات الحياة ، وبعث الأمل فى النفوس . لتجتاز المحن وتتغلب على الصعاب .

٥ ــ ولأن شوقى يهتم بالناشئة ويعتبر الطفولة رمز الخلود فقد اهتم بهم اهتماما بالغا ونظم الى جانب تلك الحكايات التى وضعها من أجلهم عشر قطع تضم ثلاثة وعشرين ومائة بيت، فى الأناشيد العامة ، كما وضع النوادر والأناشيد المدرسية والوطنية لينشدها الناشئة ويتغنوا

(١) الشوقيات ٢١٩/١ وما بعدها .
(٢) احمد شوقى والأدب العربى الحديث ص ٧٧ .

بها (١) « فخدم الناشئة واللغة خدمة غالية يدرك قيمتها الأدباء والمربون ، وتعهد أجيال الغد كما تعهد أجيال اليوم ، ولم يدع فريقا بغير رعاية » (٢) وحلت أناشيده القومية والوطنية محل الأناشيد السوقية المهينة التى كانت منتشرة بين الشباب ، و « هيأت لطلابنا وصناعنا وجنودنا وكثير من طوائفنا ما يترجمون به عن مشاعرهم الخاصة ، وعميق احساسهم فى ناحية معينة من نواحى حياتهم ، فيجدون متنفسا مأمونا لكوامن خواطرهم التى تضطرم فى صدورهم ، ولا يجدون السبيل للتخفيف منها الا بمثل هذه الأناشيد ، توائم بين طبائعهم فى أعمالهم ، وتجمع من المشاعر والمظاهر فى عبارات ومعان وأوزان موسيقية تعهدها الذوق المصقول وحسن الاختيار .. فسايرت الأغانى فى امتاع النفوس ، واشاعة السرور ، واذاعة نبيل العواطف ، وكريم المحامد ، وشاركتها فى مقاومة العامية ومحاربة الابتذال والاستهتار ، وحبب الى الجماهير فصيح اللغة ، وحلو التعبير » (٣) من هذه الأناشيد نشيد « النيل » ومطلعه :

النيل العذب هو الكوثر　　والجنة شاطئه الأخضر
ريان الصفحة والمنظر　　ما أبهى الخلد وما أنضر (٤)

وغير ذلك من الاناشيد العذبة التى يتغنى بها النشء والشباب فيمتلئون بالسعادة والنشوة الغامرة ، بل ولا يقرؤها أحد الا « ويشعر شعورا عميقا بأن « شوقى » كان منحة رائعة من ربة الشعر لمصر الحديثة . فقد أحالتها شعرا ــ أحالت ماضيها أو تاريخها ، وحاضرها أو نهضتها ، كما أحالت مستقبلها فى هذه الاناشيد أحلاما سعيدة ، بل أعيادا وأفراحا ان صح هذا التعبير » (٥) . وأناشيده الوطنية التى أخذ يغنى فيها الشعب آماله ومطامحه بعد عودته من اسبانيا دليل صادق على كل ذلك ، فقصيدته التى نظمها سنة ١٩٢٤ يدعو فيها الاحزاب الى الاتحاد والائتلاف ومطلعها :

الام الخلف بينكم الاما ؟　　وهذى الضجة الكبرى علاما ؟
وفيم يكيد بعضكم لبعض　　وتبدون العداوة والخصاما ؟ (٦)

---

(١) بعضها فى الجزء الرابع من الشوقيات من ص ١٥٩ ــ ١٧٢ وبعضها موجود باجزاء الشوقيات الاخرى والشوقيات المجهولة .
(٢) المتنبى وشوقى وامارة الشعر ص ٣٤٥ .
(٣) السابق ص ٣٤٤ .
(٤) الشوقيات ١٦٧/٤ .
(٥) شوقى شاعر العصر الحديث ص ١٤٤ .
(٦) الشوقيات ٢٧٤/١

وقصيدته فى العمال والتى يقول فيها :

أيهـــا العمـــال أفنوا الـــ ـــعمر كدا واكتســـــابا
واعمـــروا الارض فـلولا سعيكم أمست يبـــابا (١)

ونشيد « الشبان المسلمين » الذى نشره فى مايو ســنة ١٩٢٨ ، ويبدؤه هكذا :

العـــز للاســـلام منـــارة الوجـــود
هـــداية الأمـــام ومطـــلع الســـعود

***

عصـــابة الصـــديق ورايـــة الفـــاروق
والحـــق والوســـيلة والســـمحة الظليـــلة
ومعقـــل الفضـــيلة وغـــابة الاســـود (٢)

من أعذب الاناشيد واروعها مما كان نواة صـالحة للاناشـيد التى ذاعت بعد شوقى واثبتت قدرتها وكفاءتها فى التعبيرعن مشاعرالجماهير وآمالها . كنشيد « صوت مصر » للشاعر أحمـد رامى ، و « نشـيد الحرية » للشاعر كامل الشناوى مما يتغنى به الآن .

شوقى والفن الشعرى :

وبعد ، فان شوقى بهذه الوثبات التجديدية فى فنون الشعرالعربى علامة من علامات النضج الفنىوالتحول الخطير فى حركات التجـديد فى الشعر ، وليس تجديدهمقصورا على ما ذكرنا ، فتلك اشاراتوعلامات فقط تدل البـاحث على غيرها من ذلك الفيض الزاخـر الذى فاضت به عبقرية شوقى الفذة فى شتى فنون الشعر المختلفة . فله شعر الفكاهة الذى يعتبره العقاد « الباب الوحيد الذى يحسب من شـعر المـلامح الشخصية » (٣) فى شعر شوقى وله شعر « الخصوصيات » الذى كان ينظمه فى أولاده وأسرته ورثاء والده مما يرتبط بوجدانه ومشاعرهالذاتية بأوثق الروابط وآكدها ، وله مطولاته التى خص بها عظمـاء الاســلام

---

(١) الشوقيات ٨٥/١ وقد نشرت بالاهرام فى أول سبتمبر سنة ١٩٢٣
(٢) الشوقيات المجهولة ٢٢٦/٢
(٣) من مقال للعقاد بمجلة الهلال تحت عنوان « شوقى فى الميزان بعد خمسوعشرين سنة » عدد اكتوبر سنة ١٩٥٧ ص ١٠

وتحدث فيها عن أعمالهم وبطولاتهم وسيرهم التى ينصبها أمام الشباب لتكون لهم مثالا يحتذى . وذلك كمطولته الشهيرة « دول العرب وعظماء الاسلام » التى كانت بداية لمرحلة جديدة فى الشعر العربى أثبت بها شوقى مقدرته على كتابة احداث التاريخ شعرا ، واكد بها اتساع مجال الشعر العربى للاجناس الادبية كلها اذا ما وجد الشاعر المبدع ، والفنان الخلاق . كما كانت فتحا جديدا أمام الشعراء « أمدهم بطاقات كبيرة من المعانى والافكار والاخيلة والحكم الاصيلة » (١) ومنهـا مطولاته التى خص بها التاريخ القومى كمطولته « كبار الحوادث فى وادى النيل » التى أنصف بها العقاد شوقيا من نفسه فقال فيها انها « عمل مستقل المقصد مجتمع الاجزاء يصح ان ينفرد وحده فى بابه كأنه شريط متسلسل من أشرطة الصور المتحركة ، يعرض للناظرين مواقف الدول والمناسك والاديان من أقدم عصور وادى النيل » (٢) وهذه شهادة يعتز بها الأدب لانها تصدر من ناقد عالم طالما هاجم « شوقى » وحمل عليه دون هوادة. ثم بعد أن تزول الاسباب وتبقى الحقيقة وحدها — وهى شاعرية شوقى — ينصفه العقاد من نفسه فى اخريات أيامه — بعد خمس وعشرين سنة من وفاة شوقى — مع أن هذه القصيدة من أوائل شعر شوقى « ولازيادة لمستزيد فى عبقرية شوقى وتجديده بعد هذا البيان الذى جرى به قلم الاستاذ « العقاد » فهو ذو « تصرف وابتكار » وهو يحسن — فى طول نفس — العمل الشعرى الذى تضامت أجزاؤه لتتألف منها « وحدة » متماسكة .. وحسب أمير الشعراء تلك الشهادة فانها تفضل كل شهادة. فقد اعترف له بالسبق من كان له عدوا بالامس القريب (٣) .

واذا قارنا بين شوقى وحافظ فاننا نجد قول الدكتور طه حسين فيهما « شوقى لم يبلغ ما بلغ حافظ من الرثاء ، ولم يحسن ما احسن حافظ من تصوير نفس الشعب وآلامه وآماله ولم يتقن ما أتقن حافظ من احساس الالم وتصوير هذا الاحساس وشكوى الزمان . لم يبلغ شوقى من هذا ما بلغ حافظ ، وهو بعد هذا أخصب من حافظ طبيعة ، واغنى منه مادة ، وانفذ منه بصيرة ، واسبق منه الى المعانى ، وابرع منه فى تقليد الشعراء المتقدمين ، لان حافظا كان يقلد فى الالفاظ والصور ، وكان شوقى يقلد فيها وفى المعانى أيضا . ولشوقى فنون لم يحسنها حافظ وما كان يستطيع أن يحسنها . شوقى شاعر الغناء غير مدافع ، وشوقى شاعر الوصف غير مدافع ، وشوقى منشىء الشعر التمثيلى فى اللغة

---

(١) دراسات فى الادب العربى الحديث ومدارسه (الحلقة الاولى) ص ٦١

(٢) من مقال للعقاد فى مهرجان شوقى الذى اقامه المجلس الاعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية . راجع مع العقاد ص ١١٩

(٣) فى الادب المعاصر ص ٥٨

العربيـــة » (١) نجـد هذا القول من الدكتور طه حسين محاولة لوضع حافظ بجانب شوقى العملاق الذى راد كل الفنون وطرق كل الاتجاهات الادبية ، ومع هذه المحاولة لم يستطع أن يلحقه به ويقرر أن « شوقى » شاعر الغناء وشاعر الوصف وشاعر الفن التمثيلى غير منازع . وأضيف أن شوقى شاعر العروبة والاسلام ، وأن شوقى شاعر العظمة والعظماء وأن شوقى شاعر التاريخيات التى تجلت فيها عبقريته ولم يبذه أحـد فيها بلا مراء .

وكان شوقى بكل ذلك رائد المدرسة الكلاسيكية الجديدة التى لم تستطع الخصومات أن تنال منها أو توقف تأثيرها . ووصل الشعر على أيدى شعراء هذه المدرسة الى أسمى الدرجات من حيث جلال الفكرة وروعة الصياغة واسهام شعرائها فى معركة النضال التى تعددت ميادينها مابين سياسية واجتماعية وثقافية ، ومن حيث المـادة التى اتخـذوها لشعرهم . وحتى ساد هذا الاتجاه الحقل الأدبى وسيطر على المشاعر والقلوب سيطرة كاملة ، وانضوى تحت لوائه أغلب الشـعراء والأدباء فى الأمة العربية ، وما زال حتى الآن يحظى بالتقدير والاعجاب من أنصاره ومريديه واتباعه وعشاقه . ومن مدرسته هذه من رواد هذا المذهب عزيز أباظة (١٨٩٨ — ١٩٧٣) الذى سار فى طريق الفن التمثيلى وخطا به خطوات موفقة بعد شوقى فى مسرحياته « قيس ولبنى » ، و « العباسة » « الناصر » ، « شجرة الدر » ، « غروب الأندلس » ، « أوراق الخريف » « شهريار » ، « قافلة النور » ، « قيصر » ، « زهرة » ؛ فهـو الذى احب شوقى واعجب بطريقته واتخذه رائدا وموجهـا ، ولذلك كان مفهوم الشعر عنده : « معنى جميل ، ولفظ يتلابسان فى أعطاف موسيقى رقيقة أو دسمة ، ولكنها موسيقى لا غنى عنها ، والا فلا شعر ، وأفضل — ولو كره الكارهون — موسيقى الخليل بن أحمد » (٢) .

واحمد محرم (١٨٧٧ — ١٩٤٥) شاعر العروبة والاسلام بمطولته الشهيرة « الالياذة الاسلامية » التى استوعب فيها أمجاد الاســلام ومفاخره وازهى ايامه وعهوده . فى صفاء الفاظ ، ودقـة اساليب ، وسمو معان وعذوبة الموسيقى ، وطبع أصيل ، ونفس شاعرة .

وعلى محمود طه (١٩٠١ — ١٩٤٩) شاعر الحب والجمال فهـو الهائم بمشاعره واحاسيسه فى مجال الطبيعة الساحرة لينقلها الينـا لوحات فنية رائعة فى الفاظ بديعة وأسلوب جديد ، وخيـال حالم

---

(١) حافظ وشوقى ص ١٩٧ ، ١٩٨

(٢) عشرة ادباء يتحدثون ص ١٦٤ .

وموسيقى آسرة ، ومزج بين الحقيقة والخيال وبين الجزالة والرقة .
وغيرهم ممن يحاولون جاهدين أن يقربوا من قمة شوقى الشاهقة ويسيروا فى ركب هذا الرائد العمـــلاق ، منهم خلاف من ذكرنا عبد الحميد الديب (١٨٩٩ — ١٩٤٣) واحمد الكاشف (١٨٧٨ — ١٩٤٨) ، واحمد الزين (١٨٩٨ — ١٩٤٧) ، ومحمود غنيم (١٩٠٢ — ١٩٧٢) ، ومحمد عبدالغنى حسن ، ومحمد الأسمر (١٩٠٠ — ١٩٥٦) ، وعبد الرحمن صدقى ، واحمـد رامى (١٨٨٢ —) ، وعلى الجنـدى (م ١٩٧٣) ، والزهاوى فى العراق ، وانور العطار ، وخليل مردم (١٨٩٥ — ١٩٥٩) من شعراء الشام وعشرات غيرهم من يعجبون بالاصـــول المتوارثة فى الشعر العربى من جزالة الالفاظ وقوة الصياغة ومتانة التراكيب ، وسمو المعانى ووقع موسيقى أخـاذ . وصاغوا فى هـــذه القوالب أفكارهم الجديدة ومعانيهم الحضارية وكل ما يتصل بوجدانهم واحاسيسهم مما حلقوا به فى آفاق الفن وساروا به فى طريق النهضة الشعرية الواسعة التى بناها شوقى ومازالوا وهجا من شعاعها وقبسا من ضيائها .

الفصل الرابع

التجـديد عند خليل مطران

اتجاه مطران الفكرى ومذهبه الفنى :

كان خليل مطران (١) ثالث عمالقة الشعر فى الشرق العربى ممن أسهموا منذ أواخر القرن الماضي فى بناء نهضتنا الأدبية بفنهم الرفيع ،

---

(١) ولد ((خليل عبده مطران)) فى اول يوليو سنة ١٨٧٢ بمدينة بعلبك بلبنـــان من اسرة مسيحية (كاثوليكية) ، ثم انتقل الى ((زحلة)) ليدخل مدرستها الابتدائية ثم الى (بيروت) ليدخل الكلية البطريركية للروم الكاثوليك ، وفيها حصل على قــدر كبير من الثقافة ، وجمع فى هذه الدراسة بين دراسة الادب العربى واللغة الفرنسية وآدابهـــا ثم عين مدرسا بالكلية بعد ان تخرج منها ، وكتب المقالات والقصائد المتنوعة حتى ذاعت شهرته بعد تخرجه من الكلية وقد دفعت المذبحة ـ التى حدثت فى سورية ولبنان سنة ١٨٦٨ ـ بالاحرار الى الهجرة ، فركب مطران الباخرة من ميناء ((بيروت)) خفية مساء يوم من ايام سنة ١٨٩٠ قاصدا باريس ليعيش فيها ويعمل مع اخوانه الاحرار من اجل خلاص بلاده وحصولها على الحرية ، وفى طريقه نزل بالاسكندرية وقضى بها بضعة أيام التقى فيهـــا ببعض الادباء والمثقفين مما كان له اثره فى نفسه ثم اكمل رحلته بعد ذلك الى باريس مارا بتونس وقضى بباريس عامين فى دراســـة الادب الفرنسى وقراءة آثار الادباء والشـــعراء المشهورين وعلى الاخص الرومانسيين منهم وكان له الى جانب ذلك نشــاط واسع مع زملائه الاحرار فى الحركة الوطنية التركية مما جعل الحكومة التركية ترقب حركاته وترصد من حوله العيون فاحس بالمراقبة والمحاربة والتضييق عليــه من السلطات التركيـــة ، فاختار مصر لتكون وطنا دائما له ، ويترك باريس الى الاسكندرية فى صيف عام ١٨٩٢ وقد بلغ العشرين من عمره ، ويعيش حيـــاته بعيدا عن السياسة المصرية ونزاع الاحـــزاب والطائفية بعد ان جرب الاشتراك فيها ، ويبدا عمله ونشـــاطه الادبى فى مصر فيعمـــل فى تحرير جريدة الاهرام والمؤيد ويكتب المقالات والقصائد وينشىء (المجـــلة المصرية) عام ١٩٠٠م ثم الجوائب المصرية سنة ١٩٠٣ ، ثم تفرغ للعمل فى الاقتصاديات والاعمال الماليـــة والتجارية مما اوقعه فى خسارة فقد فيها كل ماله عام ١٩١٢ وكانت صدمة كبرى أورثته الملل واليأس حتى فكر فى الانتحار تخلصا من همومه واحزانه ، وبمواساة اصدقائه اجتاز هذه المحنة . وكان لمطران اثره فى الادب وشئون التمثيل والمسرح فترجم مسرحيات وروايات لفرقة جورج ابيض كما عين مديرا للفرقة القومية عام ١٩٣٤ وتحمل كثيرا من الجهـــد والمعاناة فى سبيل الرقى بهذه الفرقة ، كما انتخب رئيسا لجماعة أبولو بعد وفاة شوقى فى اكتوبر سنة ١٩٣٢ ، وواصل اعماله الادبية واتجاهاته الجديدة فى الشـــعر حتى توفى فى مساء الخميس ٣٠ من يونية سنة ١٩٤٩ . راجع فى هذا : التجديد فى شعر خليـــل مطران ص ٣ ـ ١٥ ، حياة مطران لطاهر الطناحى ص ٩ وما بعدها ، وخليل مطران شاعر الاقطار العربية ص ٢٣ وما بعدها .

وان تميز كل منهم باتجاهه الخاص » . فشوقى كان يحفل بالموسيقى ، وحافظ يهتم باللفظ الرنان . أما مطران فكان يحرص على الخيـــال الجديد « وان ضاعت معه الموسيقى الآخاذة او اللفظة الرنانة فى بعض الأحيان » (١) . كما كان يمضي كل منهم فى ثقافته وفهمه لحقيقة الشعور حسب ما أتيح له من شاعرية وابداع . « فشوقى ومطران يلتقيان فى ميزات هى من أثر الثقافة المشتركة والطموح الى التجديد المتأنى ، فهما قد بلغا من الثقافة الفرنسية مبلغا عظيما كما أتاحت لهما ظروفهما ارتياد المحافل الأدبية عند شعراء فرنسا الرومانسيين ... فتقاربت بهـذا اللقاء الثقافى مشاعرهما ، كما وحد بينهما حرصهما على أدبنا القديم. ومن ثم نجدهما حريصين على تغذية الفن العربى بصورة فرنسية . اما حافظ فثقافته عربية خالصة ، ولم يكن له من الثقافة الفرنسية الا اطـراف لا تلهمه شيئا فى باب التجديد (٢) وقد التزموا جميعا « بسلامة الأسلوب وصحته من حيث اللغة والاعراب ولم يشذوا عن نهج القصيدة العربية فى قصائدهم المتلاحقة » (٣) .

ويهمنى فى هذا الفصل ان أوضح تجديد مطران فى القصيدة العربية من خلال دراستى لاتجاهه الأدبى ومحاولاته الجادة فى النهوض بالشعر العربى .

وفى بداية حديثى عن ذلك لنا وقفة قصيرة مع مطران نستجلى فيها اتجاهه الفكرى والثقافى وطبيعة ثورته التجديدية .

من المعروف أن والد خليل مطران بحكم نسبه العربى قد حرص منذ نشأة ولده على تزويده بالثقافة العربية وامداده بدواوين الشعر العربى لتكون زاده وثروة لغوية وفكرية له ، فشب منذ صغره على حب العربية وآدابها ، الا أن ثقافته العربية لم تكن الوحيدة حتى فى دراسته الأولى فقد انضمت اليها الثقافة الفرنسية والاطلاع على علوم الغرب وفنونه المختلفة ، يؤازر ذلك تلك التربية الدينية المستمرة داخل الكلية البطريركية ، ثم ما كان من رحيله الى فرنسا ودراسته لآداب وفنون الفرنسيين خلال عامين أقامهما هناك . فتكونت من هـذه الثقافـات المتعددة شخصية مطران « العربى المسيحى العصرى » فاذا اضفنا الى ذلك الآثار النفسية لكل من الأحداث الدامية التى عاصرها فى لبنان وما لاقاه من متاعب كانت سببا فى هجرته من وطنه الأصلى ، وما تبع ذلك من ملاحقة واضطهاد ، ثم طبيعة لبنان الساحرة وأثرها فى رهـافة الحس ورقة المشاعر ، وعلى الأخص عند أصحاب التذوق الجمالى مثل

(١) خليل مطران شاعر الاقطار العربية (كتاب الهلال فبراير ١٩٧٤م ص ١٢)
(٢) راجع فى الادب المعاصر ص ٤٨ ، ٤٩
(٣) السابق ٤٨

مطران ، ثم ما كان فى حياة مطران الخاصة من قصة حب عنيفة منذ صباه ثم مرض محبوبته بداء عضال لم تبرأ منه وتقضى نحبها ،ويعيش هو حياته كلها مخلصا لذلك الحب بلا رفيق أو أنيس . فاذا أضفنا صفة رابعة لمطران وهى « القلق او الضجر أو الحس المرهف » فاننا نرى ان مطران بهذه الصفات مجتمعة يختلف عن شوقى وحافظ . « ولم يكن محتاجا الى جهد لاتباع مناهج الأدب الحديث ، لأنه درج على الدراسة الاوربية ، ولم يفرض عليه الماضى الموروث ان يتشيع تشيع العقيدة لبقايا الآداب العربية أو بقايا الآداب الاسلامية ، فعناؤه حين يمضى فى طريق التجديد عشر خطوات دون العناء الذى يلقاه فى الخطوة الواحدة رجل مثل حافظ ابراهيم » (١) . وبداهة انه سيتجه بتجديده الى ما يناسب طبيعته التى تؤثر التدرج ، وما يلائم نفسيته المضطربة مما نجده عند شعراء الرومانسية من اتجاهات وافكار . فكان أن عمد الى « التجديد فى المعانى والأخيلة والصور الشعرية ، وحرص على ان تكون المبانى الكلاسيكية والأوزان الخليلية مصونة الى أقصى الحدود » (٢) ولهذا لم يكن تجديده ثورة جائحة الفرض منها هدم اشخاص أو مناهضتهم كمدرسة الديوان ، أو التباهى والتفاخر ، أو الوصول الى مكانة او زعامة . وانما تجديده ضرورة نفسية وثقافية مهدت له ظروفه المختلفة وثقافته المتنوعة واقتضته ظروف العصر وطبيعة المرحلة التى كان يعيشها ، ويشهد تقلباتها السياسية والفكرية والثقافية .

يقول مطران : « اللغة غير التصور والراى ، وان خطة العرب فى الشعر يجب حتما الا تكون خطتنا ، بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا ، ولهم آدابهم واخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم ، ولنا آدابنا وأخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا ،ولهذا وجب أن يكون شعرنا متمثلا لتصورنا وشعورنا لا لتصورهم وشعورهم وان كان مفرغا فى قوالبهم محتذيا مذاهبهم اللفظية » (٣) فاذا علمنا ان مطران أصدر الجزء الأول من ديوانه لأول مرة عام ١٩٠٨ وكان قد نشر اغلب قصائده فى الصحف والمجلات قبل ذلك وكتب بعض المقالات فى الدعوة الى التجديد منها المقال الذى جاء فيه الفقرة السابقة سنة ١٩٠٠ لقدرنا كيف أن دعوة مطران الى التجديد كانت تسبق كثيرا من دعوات التجديد الأخرى وعلى الأخص انها مصحوبة بالمثال الفنى والنماذج الشعرية التى حقق فيها مبادىء دعوته. يقول مطران موضحا مذهبه فى الشعر « هذا شعر ليس ناظمه بعبده ،

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٩٩

(٢) خليل مطران شاعر الاقطار العربية لفوزى عطوى ص ٢٥

(٣) خليل مطران من مقال له فى المجلة المصرية السنة الاولى عدد يوليو سنة ١٩٠٠ ص ٨٥ .

ولا تحمله ضرورات الوزن او القافية على غير قصده . يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح . ولا ينظر قائله الى جمال البيت المفـرد ، ولو انكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع او قاطع المقطع وخالف الختام . بل ينظر الى جمال البيت فى ذاته وفى موضعه الى جملة القصيدة فى تركيبها وفى ترتيبها وفى تناسق معانيها وتوافقها مع ندور التصوير وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة وشفوفه عن الشعر الحـر وتحرى دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر » (١) .

ومن خلال النصين السابقين نستطيـع أن نقف على اهم مذهب مطران ومنهجـه التجـديدى ، الذى أعجب به الدكتور طه حسـين واوضح اتجاهه فى قوله : « وهو شجاع لايعتذر ولا يتلطف ، وانما يعلن ثورته على القديم واغتباطه بالعصر الذى يعيش فيه وحرصه على ان يلائم بين شعره وبين هذا العصر ، وهو معتدل لا يرفض القديم كله وانما يحتفظ بأصول اللغة واساليبها فى حرية ، كما يتأثر القـدماء فى اطلاق فطرتهم على سجيتها ، يكظم فطرته ولا يغشيها بالأستار الخداعة الخلابة . وهو فنى له فى جمال الشعر مذهب .... لأنه يمثل شيئا من المثل الأعلى الفنى فى هذا العصر ، فهو يكره هذا الشعر الذى تستقل فيه الأبيات وتتنافر وتتدابر ، ويريد أن تكون القصيدة وحدة ملتئمـة الأجزاء ، حسنة التأليف فيما بينها ، ثم فوق ذلك كله مقتصد يرى أن الشعر ليس خيالا صرفا ولا عقلا صرفا وانما هو مزاج منهما » (٢) .

هذه هى أهم اتجاهات مطران الفكرية والثقافية وطبيعة ثورتـه التجديدية وأسس مذهبه الفنى . ننتقل بعدها الى بيان أهم النواحى التجديدية عند مطران .

اولا : وحدة القصيدة

او ينظر فائله إلى جمال البيت المفرد

١ — لقد دعا مطران الى وحدة القصيدة . وذلك بأن تكون ذات وحدة فكرية مرتبطة الأجزاء لا يحذف منها بيت او يقوم بيت مكان آخر والا اختل المعنى . فهم ذلك — وان لم يصرح به — من قوله فى مقدمة ديوانه التى يفخر فيها بأن شعره شعر عصرى ولو انكر جاره وشـاتم اخاه ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام ، بل ينظر الى جمـال البيت فى ذاته وفى موضعه والى جملة القصيدة فى تركيبها وفى ترتيبها

---

(١) مقدمة الديوان ص ٩

(٢) حافظ وشوقى ص ٢١ ، ٢٢ .

وفى تناسق معانيها وتوافقها ... » (١) فهل كان الشعر العربى على تلك الصفات التى وصفه بها خليل مطران ؟ وهل كانت هذه الدعوة تحمل طابعا جديدا وفكرا ثوريا ؟

وفى الاجابة على ذلك نقول : اذا كان مطران قد نحا بالقصيدة العربية نحو تلاؤم اجزائها ، وترابط افكارها فانه بذلك قد اجتاز بالقصيدة العربية مرحلتها الحرجة التى وقعت فيها بين أيدى شعراء العصر العثمانى والمملوكى من ضعف ملكاتهم الشعرية وتحكمت فيهم المحسنات البديعية واتخذوا الشعر صناعة وحرفة . واذا كان البارودى قد أعاد للشعر العربى ديباجته الصافية وأسلوبه القديم فاننا نستطيع ان نقول ان مطران بتقديم الأنموذج الحى للقصيدة المتحدة البناء انما كان مثله كمثل البارودى حيث أزال الحجب وفتق الغيم الذى احاط ببناء القصيدة العربية وبث فيها حياتها وأعاد اليها شبابها ونضارتها. ولكن يبدو ان مطران كان معجبا بعمله سعيدا بما احرزه من التوفيق فى هذا الصدد فقال كلامه السابق « وكأنه لم يكن أمامه وهو يقول ذلك ، الا شعر البديعات مما خلف عصر الأتراك والمماليك . فهذا الشعر وحده هو الذى كانت تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده حينا ، أما ما سبقه من شعر فى كافة العصور ، وأما ما كان بعده مما عاصر مطران من شعر البارودى وشوقى وحافظ فما عرف هذه الضرورات ، ولا لجأ اليها » (٢) .

فاذا رجعنا الى ما كان ينشره مطران قبل تلك المقدمة فى مطلع هذا القرن لوجدنا انه قد حرص على الدعوة الى وحدة القصيدة . اذ نراه ينعى على القصيدة العربية تعدد الأغراض فيها ، ومن ثم لا نجد ارتباطا بين معانيها ، ولا تلاحما بين اجزائها ، ولا مقاصد عامة تقوم عليها أبنيتها وتوطد بها أركانها ، وربما اجتمع فى الواحدة منها مالا يجتمع فى أحد المتاحف من النفائس ، ولكن بلا صلة ولا تسلسل ، وناهيك عما فى الغزل والثناء ، وشكوى الدهر ، ووصف الجواد والناقة وميادين الحروب ، وضرب الأمثال وارسال الحكم من المواضيع التى لا يضمها موضع الا أن تتشاتم وتتلاكم وتتناكب وتتناهب فى ذهن القارىء . ذاهبة كل مذهب بين السماء والأرض »(٣) فان ذلك يكشف لنا عن بدء

---

(١) مقدمة الديوان ص ٩ .

(٢) اتجاهات وآراء فى النقد الحديث للدكتور نايل مطبعة العاصمة ص٧١،٧٠.

(٣) المجلة المصرية العدد الثانى سنة ١٩٠٠ ص ٤٢ ، ٤٣ من مقال لخليل مطران عنوانه « الكتاب امس والكتاب اليوم » .

اتجاهات مطران التجديدية ويؤرخ لها مع بداية هذا القرن مما سبق به نجيب شاهين الذى دعا الى البعد عن التقليد ومجاراة العصر والاهتمام بوحدة القصيدة فى مقاله « الشعراء المحافظون والشعراء العصريون » الذى نشره بمجلة المقتطف (عدد يناير سنة ١٩٠٢ ، ص ٢٤ وما بعدها) مما نخالف به الدكتور كمال نشأت الذى اعتبر نجيب شاهين بمقاله ذلك اسبق فى الدعوة الى وحدة القصيدة من مطران (١) ونضيف أن مطران كان واضحا كل الوضوح فى دعوته محددا لمفهوم الوحدة فى القصيدة مقدما النماذج الفنية لهذا الاتجاه الجديد بقصائده التى فى ديوانه عام ١٩٠٨ ومنها قصيدته المعنونة (١٨٠٦ — ١٨٧٠) فى مطلع ديوانه وقد نظمها — كما يقول — فى صباه .

واذا كان هناك من سبق مطران الى هذه الدعوة نظريا فانما هو نجيب الحداد (١٨٦٧ — ١٨٩٩) الذى عاب على الشعر العربى فقدانه للوحدة العضوية (٢) . اذ كان نقاد العرب يعيبون اتصال البيت الاول بالثانى فى المعنى واللفظ ولا يتسامحون بوقوع شيء منه فى اشعارهم ، وان وقع فى كلام أفحل شعرائهم كالنابغة الذبيانى حيث يقول :

وهـم وردوا الجفـار على تميم   وهم أصحاب يـوم عـكاظ انى
شـهدت لهم مواطن صادقـات   شـهدن لهم بصـدق الود منى

٢ — ولكن هل كانت دعوة مطران وغيره الى وحدة القصيدة دعوة جديدة فى الأدب العربى ؟ الواقع أن التـلاؤم والتجانس ، وتوافق الأجزاء ركن جوهرى فى كل عمل فنى من رسم وتصوير ونحت وشعر وخطبة ورسالة وغيرها، ولذلك وجدنا النقد العربى منذ نشأته يوصى الشعراء بحسن الابتداء وبمقارنة الأبيات القريبة المعنى بعضها الى بعض(٣) كما اهتموا بالعلاقة بين معانى الأبيات بعضها مع بعض ، وعابوا انعدام هذه الصلة بين معانى الأبيات واعتبـروا ذلك عيبا وعجزا . يقول ابن قتيبة (— ٢٧٦ هـ) قيل لفلان « أنا أشعر منك » قال وبم ذاك ؟ . قال: لانى أقول البيت وأخاه وأنت تقول البيت وابن عمه « (٣) » .

---

(١) راجع ابوشادى وحركة التجديد فى الشعر العربى الحديث ص ٢٢٤ وراجع مقال نجيب حداد ص ٦٦ من هذا البحث .

(٢) راجع مقال نجيب الحداد « بين الشعر العربى والشعر الافرنجى » ، فى مختارات المنفلوطى ص ١١٩ — ١٣٠ ، وراجع عباس العقاد ناقدا ص ٥٠ .

(٣) راجع عبدالله بن المعتز (البديع ص ١٣٣) حيث يتحدث عن حسن الابتداء ، وكذا الجـاحظ (البيـان والتبين ١/٦٦—٦٨ ، ٢٠٦) وكذلـك النقـد الادبى الحديث ص ١٥ .

(٤) الشعر والشعراء لابن قتيبة ص ١٢ ، البيان والتبيين ١/٢٠٥ — ٢٠٦ .

كما طالبوا بترابط ابيات القصيدة وتلاحمها وضرورة التجانس الكامل بين أجزائها .. يقول ابن رشيق نقلا عن الحاتمى (ـ ٣٨٤ هـ) : « من حكم النسيب الذى يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح أو ذم ، متصلا به غير منفصل منه . فان القصيدة مثلها مثل خلق الانسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر ، وباينه فى صحة التركيب غادر الجسم عاهة تتخون محاسنه ، وتعفى معالم جماله ، ووجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون فى مثل هذه الحال احتراسا يحميهم من شوائب النقصان ، ويقفهم على محجة الاحسان » (١) ولعل اروع ما تظهر فيه نظرية الوحدة العضوية فى النقد العربى هو قول ابن طباطبا (سنة ٣٢٢هـ) « وأحسن الشعر ما ينظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ، فان قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب اذا نقض تأليفها . فان الشعر اذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثلة السائرة المرسومة باختصارها ، لم يحسن نظمه بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة ، فى اشتباه أولها بآخرها ، نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه الى غيره من المعانى خروجا لطيفا ... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة افراغا ... لا تناقض فى معانيها ، ولا وهى فى مبانيها ، ولا تكلف فى نسجها » (٢) .

ويرى الدكتور محمد غنيمى هلال أن فهم ابن طباطبا للوحدة العضوية انما كان انعكاسا لنظرية ارسطو وتأثرا بها (٣) ولكننا نرى أن ابن طباطبا وغيره ممن تحدثوا عن وحدة القصيدة فى الأدب العربى قد فهموا فكرة الوحدة العضوية ـ التى كشف عنها ارسطو ـ فهما خاصا « اذ فهموا أن معنى هذه الوحدة هو اجادة وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض ، وان لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة . فبعدوا بذلك بعدا كبيرا عما أراد ارسطو ، ولم يؤثر ادراكهم شيئا يذكر فى بناء القصيدة القديم » (٤) ثم ان ارسطو قد قصر الوحدة العضوية على المسرحيات

---

(١) العمدة لابن رشيق ٩٤/٢ وترد فى الأدب الحديث ٢٥٨/٢ ، النقد الأدبى الحديث ص ٢١٥ .

(٢) عيار الشعر لابن طباطبا (القاهرة ١٩٥٦ ص ١٢٦ ـ ١٢٧) وترد فى النقد الأدبى الحديث ص ٢١٥ ـ ٢١٦ .

(٣) راجع النقد الأدبى الحديث ص ٢١٥ ، ٢١٧ .

(٤) النقد الأدبى الحديث ص ٢١٧ .

والملاحم « حيث تقوم الوحدة العضوية على ترتيب اجزاء « الخرافة » او « الحكاية » ترتيبا احتماليا او ضروريا » (١) واعفى القصيدة الغنائية من هذه الوحدة . واتجاه النقاد العرب الى مطالبتهم بتلاؤم ابيات القصيدة وتوافق افكارها انما كان اثرا من آثار التـذوق الجمالى واختلاف الفطر والأذواق .

ومع ذلك فسواء تأثروا بارسطو فى هـذا الاتجاه أم لم يتأثروا فان الذى يعنينا اظهاره فى هـذا المجال هو ان النقد فى القديم والحديث فرق بين القصة والمسرحية وبين الشعر الغنائى فى هذه الوحدة وان العـرب القدامى قد عرفوا هذه الوحدة فى القصيدة واهتموا منذ القـرن الثالث الهجرى « بأمر البدء وصلته بالغرض ثم الخاتمة فى الشعر والنثر كما عنوا بالعلاقة بين معانى الأبيات بعضـها مع بعض فى داخل الجزء الواحـد من القصيدة » (٢) . وبذلك يتبين لنا أن مقياس الوحـدة قد فطن اليه نقاد العرب ، وفطن اليه شـعراء العرب الذين كانوا يرون من علامة جـودة الشعر أن تتتابع أبياته ، وأن يكون كل بيت شديد الارتباط بما قبله وبما بعده كأنه أخـوه ، وكانوا يرون من علامات التكلف ان يسـتكره الشاعر الأبيات فيضع البيت حيثما اتفق من غير رعاية لتساوق الأبيات وارتباط بعضها ببعض » (٣) . ومن يقرأ شعرنا العربى يجده زاخرا بهذا اللون من الشعر الذى يحمل فى طياته ترابطا قويا بين أبيات القصيدة ، وسـيطرة التجربة الواحدة على أجزائها .

ولعل الذى جعـل بعض النقاد المحدثين « يذهبون الى انكار وجود الكيان العضوى فى القصيدة القديمة انهم نظروا فوجدوا السـمة الغالبة على الشعر القديم هى سمة التفكك وعدم الارتباط ، وأنهم سمعوا العرب يقولون : هذا أفخر بيت وأغزل بيت وأشجع بيت ، وهذا بيت القصـيد وواسطة العقد . كأن الأبيات فى القصـيدة ، كما يقول العقاد ، حبات عقد تشترى كل منها بقيمتها فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبات شيئا من جوهرها » (٤) .

والأمثلة كثيرة فى الشعر العربى القديم فمعلقة لبيد احدى القصائد الخالدات التى تتضح فيها الوحدة الفنية تمام الوضـوح ، ومعلقة طرفة

---

(١) السابق ص ٤٠١ .
(٢) النقد الاجنبى الحديث ص ٢١٩ .
(٣) التيارات المعـاصرة فى النقـد الأدبى للدكتـور بدوى طبانة ط ١ سـنة ١٩٦٣ ص ٣٩١ (مطبعة لجنة البيان العربى) .
(٤) فصول من النقد عند العقاد ص ٨١ وراجع قضايا النقد الأدبى والبلاغة ص ٢١١

ابن العبد اذا ما استبعدنا الأبيات الخاصة بوصف الناقة كان الترابط والتآلف التام واضحا بين أبياتها ، وشيوع العاطفة الواحدة تشمل أجزاءها (١) .

٣ — حتى اذا كان العصر الحديث الفينا عودة الى هذا المقياس ومحاولة لتطبيقه فى الأدب العربى فنجد الشيخ حسين المرصفى (— ١٨٨٩) يقول فى تقريظ قصيدة البارودى « الأمير » والتى مطلعها :

تلاهيت الا ما يجن ضمير وداريت الا ما ينم زفير (٢)

« انظر هداك الله لأبيات هذه القصيدة فأفردها بيتا بيتا تجد ظروف جواهر افردت كل جوهرة لنفاستها بظرف ، ثم أجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق ، فانك لا تجد بيتا يصح أن يقدم أو يؤخر ، ولا بيتين يمكن ان يكون بينهما ثالث ، واكلك الى سلامة ذوقك وعلو همتك ، ان كنت من اهل الرغبة فى الاستكمال ، لتتبع هذه الطريقة المثلى » (٣) .

ويعلق الدكتور مندور على هذا النص بقوله : « وهذه العبارات وان تكن تقريظا خالصا ، الا أننا نحس فيها بشىء يعتبر جديدا كل الجدة فى عصر الشيخ حسين وهذا الشىء هو حديثه عن نسق القصيدة ، وانك لا تجد بيتا يصح ان يقدم أو يؤخر ، ولا بيتين يمكن ان يكون بينهما ثالث فمثل هذا النقد لم نسمع به فى نقدنا الادبى المعاصر الا بعد ذلك بما يقرب من نصف قرن » (٤) بينما يرى « عبد الحى دياب » (٥) ان الشيخ حسين المرصفى لم يكن يفهم الوحدة العضوية أو يقصدها عندما كتب تعقيبه السابق بدليل ان المرصفى حينما عالج مسألة استقلال البيت ووحدته داخل اجزاء القصيدة بين « ان كل بيت لابد ان ينفرد بافادته فى تراكيبه حتى كأنه كلام وحده ، مستقل عما قبله وما بعده ، واذا أفرد كان تاما فى بابه » (٦) . ونحن معه فى أنه لم يكن يفهم الوحدة العضوية بمدلولها الغربى ولكنه كان يفهم ترابط أبيات القصيدة ويشيد

(١) راجع قضايا النقد الادبى والبلاغة ص ١٩٢ — ١٩٦ للدكتور محمد زكى العشماوى . دار الكاتب العربى ، وراجع دراسة الدكتور طه حسين للشاعرين فى حديث الاربعاء ١/١٨—٧٦ ، ١٠٠ .

(٢) ديوان البارودى ٢/٢٤ .

(٣) الوسيلة الأدبية ٢/٤٧٧ وتردد فى النقد والنقاد المعاصرون ص ١٩ ، ٢٠ .

(٤) النقد والنقاد المعاصرون ص ٢٢ .

(٥) راجع : عباس العقاد ناقدا ص ٣٧ وما بعدها .

(٦) الوسيلة الأدبية ٢/٤٦٤ والسابق ص ٣٨ .

بالتلاحم بينها حتى « لا تجد بيتا يصح ان يقدم او يؤخر ولا بيتين يمكن ان يكون بينهما ثالث » مما هو عنصر أساسى فى عناصر الوحدة العضوية التى تعالت الأصوات للدعوة اليها فى عصرنا الحديث . اما حرصه على انفراد كل بيت فى تراكيبه فهذا هو طابع النقد العربى القديم الذى اتجه الى وحدة البيت وكان المرصفى — بلا شك — يسير فى هذا الاتجاه ، ولكن ليس معنى هذا الا يكون له آراء جديدة أو فهم آخر لمعنى الوحدة فى القصيدة التى تحدث عنها الحاتمى وابن طباطبا وغيرهم من نقاد العصور السالفة .

ثم كانت الدعوات التجديدية التى سبق ذكرها والتى سبقت او عاصرت خليل مطران ، ثم كان مطران بدعوته الى وحدة القصيدة العربية ، متأثرا باتجاه الشعر الغربى وحرصه على هذه الوحدة وبتطبيقه لها .

ومن هذا نرى ان خليل مطران كان مسبوقا بغيره ممن اهتموا بالوحدة فى القصيدة العربية ولم تكن دعوته نابتة جديدة فى الأدب العربى بل سبقتها دعوات ودعوات . ويكون خليل مطران أسبق الداعين الى الوحدة العضوية — وان لم يسمها — فى الأدب الحديث على نهج القصيدة فى الشعر الغربى وما تعنيه هذه الوحدة من وحدة الموضوع ووحدة المشاعر والأفكار . ثم جاء العقاد والمازنى وشكرى « وهم أصحاب الديوان » ليسيروا فى نفس الاتجاه وان كانوا اوضح منهجا واكثر عمقا فى دعوتهم الى الوحدة العضوية . كما أنهم لم يريدوا قط ان يغمزوا الشعر القديم بهذا النقد كما غمزه مطران ، وكما يتهجم عليه الآن النقاد المحدثون » (١) مما سنوضحه فى الباب الثانى ان شاء الله .

٤ — ويبقى أن نعرف : هل يمكن تطبيق هذه الوحدة بمفهومها الحديث على القصيدة العربية القديمة ؟ . وهل استطاع مطران ان يحافظ عليها فى قصائده التى حواها ديوانه المكون من اربعة اجزاء ؟ .

الواقع ان كثيرا من الخلط والاضطراب ساد النقد الحديث فى تصوره لمفهوم هذه الوحدة فى القصيدة . فهى مرة فى رأيهم تعنى وحدة الموضوع . ومعنى ذلك انه لا يصح ان يجتمع فى القصيدة غزل وفخر أو مدح وغزل والا اختلطت وحدتها وخرجت عن دائرة الشعر . وعلى هذا المفهوم يصبح الشعر الجاهلى كله وما جاء على نهجه من الشعر الاسلامى والأموى والعباسى ضائعا شر ضياع لأن اصحابه لم يلتزموا فيه قانون الوحدة . وذلك رأى كثير من نقادنا المحدثين .

---

(١) اتجاهات وآراء فى النقد الحديث للدكتور نايل ص ٧١

وهى مرة أخرى تعنى « وحـدة الافكار والمشاعر » وان تباعدت تلك الافكار والمشاعر ولم يسهل الربط بينها ، لتشمل الوحدة فى الشعر الرمزى ، وبعض الشعر الرومانسي، وهذا الراى قد يتسع ويتسامح فيقبل القصيدة الجاهلية وما سرى مسراها على ان بها ترابطا نفسيا دعت اليه طبيعة البيئة ومشاهدها فى الصحراء والجبال والأطلال وما اليها (١) .

اما عن شعر مطران فاننا اذا تصفحنا ديوانه بأجزائه الاربعة فاننا نجد معظم قصـائده فى الأغراض القديمـة من مدح ورثاء وغزل وتهنئة ووصف بل « راح ينسج شـعره حول الأغراض الدارجة ، والمناسـبات العابرة والمشاعر السطحية التافهة » (٢) وفى ذلك لم نجد للوحدة العضوية اى أثر ، وفى كل قصيدة من هذه القصائد يمكن تقديم الأبيات بعضها على بعض وانتزاع بعضها الآخر دون ان يتأثر المعنى او يختل سياق الأبيات . اما ما كان من الشعر القصصى والتاريخى فقد جاءت قصائده ذات وحـدة موضـوعية وفكرية ، مرتبطة الأجـزاء والمشـاعر وتحقق فيها كثير من مقومات القصيدة المتكاملة التى اتجهت نحو الموضوعية بعيدة عن الشعر الغنائى كقصـائده « حكاية عاشـقين ١/١٨٥ » و « مقتل برزجمهر ١/١٢٠ » و « فنجان قهـوة ١/١٤٨ » ، و « فتاة الجبـل الاسـود ١/١٧٩ » ، و « الجنين الشـهيد ١/٢٢٣ » . وغير ذلك من القصـائد الموضوعية ــ التى تمثلت فيها الوحدة العضوية مما نادى به مطران .

ومن هذا يتضح لنا ان مطران حينما اتجه بالشعر وجهة موضوعية بعيدا عن الغنائية التى عرف بها الشعر العربى استطاع ان يطبق الوحدة الموضوعية التى اشترطها ارسـطو فى الملاحم والمسرحيات ، وان يجعل القصائد القصصية ذات وحدة متجانسة . أما حينما تحدث عن مشاعره ومشاهداته وما تثيره هذه المشاهد واحداث الحياة من حوله فى نفسـه فى قصائد أو مقطوعات لم يستطع الحفاظ على هذه الوحدة العضـوية لأن طبيعة هذه القصـائد تخالف طبيعة المسرحيات والملاحم والقصص وقد لاحظ ذلك ارسطو فلم يشـترط ــ حينما اشترط ــ وجود هـذه الوحدة بالشعر الغنائى لادراكه ان الشـعر الغنائى له مسلك وصـورة تخالف مسلك وصورة الشعر الموضوعى .

ونسـتطيع ان نقرر بعد ذلك كله ان القصـيدة فى الشعر الغنائى لا يصح ان تخضع لهذه الوحدة التى يفرضها ويطالب بها هؤلاء المجددون « وهى وحدة لا أظنها تتوفر فى يسر للقصائد الغنائية الخالصة التى تبنى

---

(١) اتجاهات وآراء فى النقد الحديث للدكتور نابل ص ٥٤ .

(٢) جماعة ابولو ص ٨٦ .

على خواطر واحاسيس متناثرة وليس من الضرورى ان تخضع لنسق تسلسل محدد حتمى ، بحيث لا يمكن تقديم بيت فيها عن موضعه أو تأخير بيت وانما يمكن ان تتوفر ويجب ان تتوفر فى القصيدة ذات الموضوع القصصى أو الدرامى مثل قصائد « فنجان قهوة » ، و « الجنين الشهيد » و « فتاة الجبل الأسود » و « نيرون » (١) وغيرها من القصائد القصصية التى انشأها خليل مطران .

ثانيا : تجديد مطران فى فنون الشعر وموضوعاته :

١ — نعى مطران على الشعر العربى التقليد والمحاكاة وطالب بأن يكون الشاعر مصورا لعصره وبيئته صادقا فى التعبير عن تجاربه ومشاعره واخذ يتهكم بالشعراء فيقول : « فاذا صح ان الأديب رسام يصور أحوال زمانه ، فكيف يكون شاعرا حضريا مترفا ، وجوابا للبلاد القصية فى اللحظات ، وهو قاعد ، عالما بكل ما يطرا على أحقر قرية من القرى البعيدة ، وهو لم ينقل اليها قدما ، ثم تقرا شعرا من نظمه واذا سرج الزيت قد حل محل شمس الكهرباء وقمر الغاز ، وقطار الجمال التى تحدى على مهل قد اصبح بديلا من قطار الحديد الذى ينهب الآفاق ، وصفوف الأشجار المجراة فى الصحراء قد قامت مقام اعمدة الأسلاك البرقية ، والمدن العامرة الضخمة قد اضمحلت بمنتدياتها وشوارعها الفسيحة ومركباتها وقامت على اطلالها القرى ذات السقوف الواطئة والمدافن السوداء والأزقة الضيقة » (٢) . كما عاب على الشعر العربى الاتجاه الذاتى واخذ يقارن بينه وبين الشعر الغربى مبينا اوجه النقص التى يريد تمامها : « ان الشعر العربى ذاتى اما الشعر الغربى فموضوعى » ولذلك ليس فى الشعر الغربى مدح أو رثاء أو هجو أو فخر أو عتاب أو نحو ذلك من الأشياء التى الفناها فى اشعارنا القديمة والحديثة وانما الشاعر غير الخيالى يعمد الى فكرة فيخلق الموضوع منها ويرتب له الأشخاص والأشياء ويجمع المعلومات ويبدى عندئذ آراءه فيها ، فهو من هذه الناحية خالق مبتكر . ولهذا السبب لا يجرى شعراء الغرب على طراز واحد لأنهم لما كان كل منهم يعتمد على خياله فى ابتكار موضوع فان كلا منهم يتميز عن الآخر وينفرد فى الأسلوب والغاية من المقطوعات الصغيرة فى وصف زهرة أو حبيبة أو غير ذلك الى الملاحم

---

(١) من مقال للدكتور محمد مندور بعنوان : « نظرة فى شعر مطران » بمهرجان خليل مطران للمجلس الأعلى للفنون والآداب . يونيو سنة ١٩٦٠ .

(٢) من مقال خليل مطران « الكتاب أمس والكتاب اليوم » فى المجلة المصرية سنة ١٩٠٠ ، العدد الثالث ص ٨٥ ، ٨٦ وتردد فى « عباس العقاد ناقدا » ص ٥٤ والتجديد فى شعر خليل مطران ص ١٤٦ .

الكبرى التي ليس عندنا لا فى قديمنا ولا حديثنا مثلها . فالشعر العربى عندنا يسير كالقافلة سيرا رتيبا من عصر الجاهلية الى الآن ، اما الشعر الغربى فمختلف ، واذا أردنا التجديد فى الشعر فيجب أن نسير على طريقة الغرب » (١) .

كما عرض لمشكلة خلو الشعر العربى من القصص وعلل ذلك بأن العرب قد كرهوا أن يتقيدوا فى الشعر بمعنى متصل ولتجنبهم ما تتطلبه القصة الشعرية من صعوبة اجادة النظم واحكام الروى ، بخلاف الافرنج الذين لم يفتهم ان يربطوا أول الكلام بآخره كما يقول . ورأى ضرورة معالجة القصص فى الشعر العربى الحديث وذلك لما لها من التأثير العظيم فى النفوس (٢) .

٢ — واذا رجعنا الى دعوات التجديد التى سبقت أو عاصرت دعوة مطران فاننا نجدها قد خاضت فى هذه الاتجاهات وحرصت على ابرازها . ففى القرن الماضى نجد فرنسيس فتح الله المراش (١٨٣٦ — ١٨٧٣) (٣) — الذى يعتبر من أول المجددين فى الشعر العربى (٢) — يعلن فى مقدمة ديوانه « مرآة الحسناء » ثورته على غرضين هامين من أغراض الشعر العربى وهما المدح والهجاء . فيقول فى تقديمه شعر الديوان « وقد رتبته على حروف الهجاء متجردا عن المدح والهجاء ، فان المدح اطراء ورياء ، والقدح حسد وعياء ، فما أحوجنى الله الى بيع ماء المحيا فى سوق الشعر (٥) .

---

(١) مجلة الهلال المجلد الثالث ج ٨ ص ١٠٣٦ يونية سنة ١٩٢٨ .

(٢) راجع المجلة المصرية م٢ ج ٨٣٦/٢٠ — مارس ١٩٠٢ وراجع التجديد فى شعر خليل مطران ص ١٤٧ .

(٣) اديب سورى من حلب درس الطب وتعلق بالادب وتزود بالثقافة الغربية بجانب الثقافة العربية والعلمية والفلسفية العميقة وسافر الى باريس واطلع على حضارتها ثم عاد الى بلاده بعد ان كف بصره ودعا فى شعره الى اقامة المجتمع العربى على مثل الاسس التى قام عليها مجتمع الثورة الفرنسية ويمتاز شعره بالخيال البعيد وكثرة الصور والوصف وتناول الاغراض الحديثة ونظم الموشحات والقصائد المتنوعة القوافى وتكثر فى اشعاره الاخطاء اللغوية والنحوية والالفاظ العاميه وله مؤلفات عدة منها ديوان « مرآة الحسناء » طبع فى بيروت سنة ١٨٨٣ ، ورواية « غاية الحق » نشرها فى حلب سنة ١٨٦٥ ، ورواية بعنوان « در الصدف فى غرائب الصدف » نشرها فى بيروت سنة ١٨٧٢ . راجع ترجمته فى تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ٢٠٤/٤ ، ٢٠٥ ، وراجع الهلال عدد نوفمبر سنة ١٩٧٢ ص ٦٨ .

(٢) راجع التجديد فى شعر خليل مطران ص ١٣٠ .

(٣) ديوان مرآة الحسناء ص ٢ — وهذا الديوان فى ٣٥٠ صفحة — نظم على الطريقة الاتباعية بقافية واحدة ووزن واحد باستثناء موشحين وتدور معظم موضوعات القصائد حول الغزل والتشبيب ، ونلمس فى الديوان احساس الشاعر المبكر بعروبته . راجع ص ١٤٩ ، ٢٠٥ من الديوان وراجع ص ١٣٠ و ١٣١ من التجديد فى شعر خليل مطران .

ومن شـــعره :

تقلبنى الدنيـــا على موقـــد البـــلا　　ولى همة فى الصـــبر عز انصرامهـــا
ويجــرى على الدهر جيش خطوبه　　وما أنا ذا نفس يهــون اقتحامهـــا
ومن عـــــرف الدنيـــا وادرك سرها　　تساوى لديه حربهـــا وسلامها (١)

كما حاول المراش كتابة القصة الشعرية فى قصـــيدة طويلة سماها (**الميمونية**) بلغت اربعمائة وســـتة وستين بيتا على وزن واحـــد وقافية واحدة ، وان كان اسلوبها على جانب كبير من الضعف والركاكة ، كما ان طريقتهـــا سرد للحوادث المتتابعـــة دون حبكة او عقـــدة ولكنهـــا محاولة تجديدية جريئة فى العصر الذى كان يعيش فيـه .

أما ســـليم عنحورى (٢) فقد كثرت فى شـــعره النوازع الوجدانية والتعبير عن الحالات النفســـية واســـتطاع ان ينقل الى الشـــعر العربى الأغراض الأوربية بصورها وأخيلتها الجديدة ففى **ديوانه «سحر هاروت»** الذى نشر عام ١٨٨٥ أوضح فى مقدمته المســـجوعة انه جمع فيه شـــعر الحب والغزل الذى نظمه أيام الصبا ، وقد غلب عليه الطبع فلم يتكلف أو يتصنع بل لم يغير فيه شيئا حتى يكون صورة صادقة لأيام نظمه (٣). كما حوى الكثير من شـــعره التشـــبيهات المســـتمدة من مظاهر الحياة الحديثة ، ووضع لكل قصيدة او مقطوعة عنوانا يدل على موضـــوعها . يقول د . سعيد حسين منصور « ويبدو ان مطران قد تأثر ببعض قصائد هذا الديوان فى « حكاية عاشقين » فقد جمع فيها القصـــائد التى دارت حول قصة حبه كما فعل سليم عنحورى ، الا ان الأخير لم يقصر شعره على حبيبة واحـــدة كما فعل مطران ... ويشـــترك الشاعران كذلك فى اختيار كثير من عناوين القصائد . ونلاحظ ان عنحورى قد سجل تاريخ نظم بعض قصائده مثلما فعـــل مطران فى الطبعة الاولى من ديوانه » (٤) كما نظم عنحورى الأقصوصة الشعرية . ففى ديوانه الثالث «آية العصر» نجد قصة شعرية بعنوان « حكاية حال » يصور فيها رجلا بائسا اضطرته ظروف اولاده الجياع الى الخروج الى السوق وسرقة أموال الصـــيرفى ،

---

(١) نقلا عن عدد الهلال الصادر فى نوفمبر سنة ١٩٧٢ ص ٦٨ .

(٢) سليم عنحورى : على الرغم من محافظته على الاغراض التقليدية استطاع ان ينقل الى الشعر العربى الاغراض الاوربية بصورها وأخيلتها . له دواوين شـــعرية « ســـحر هاروت» ونشره عام ١٨٨٥ ، « بدائع ماروت او شـــهر فى بيروت » ونشره سنة ١٨٨٦ ، و « آية العصر » وقد نظمه خلال رحلاته الى مصر عام ١٩٠٤ وطبعه سنة ١٩٠٥ .

(٣) راجع التجديد فى شعر مطران ص ١٣٣ .

(٤) السابق ص ١٣٤ .

ولكن أمره ينكشف فيسجن ، وتتوســل زوجته الى القاضي واعوانه فلا يكتفون باسترداد المال ولا يقتنعون الا بأن تبيعهم عرضـها . كما نجد فى هـذا الديوان المعـانى المبتكـرة والأخيلة المسـتمدة من روح العصر ، وتشخيص المعانى مما نراه جديدا كل الجدة فى عصر سابق على مطـران ومعاصريه .

ومن الدعوات الجديدة التى تلت هـذا الاتجاه ما رأيناه من دعوة مجلة المقتطف فى عددها الصادر سنة ١٨٩٢ الى ترجمة الشـعر الغربى والاخذ عن الغربيين ، وما نعاه شوقى على الشعراء من تسخير أشعارهم فى المديح ودعوته الى الاتجاه بالشعر الى التعبير عن المشاعر والتجارب الحقيقية فى مقدمة ديوانه الصـادر سنة ١٨٩٨ . ويدعو الدكتور نقولا فياض الى التجديد فى المحتوى بعد ان اصبح شعرنا صـورة مكررة من المديح والغـزل والرثاء فى مقاله « بلاغة العـرب والافرنج » الذى نشره المقتطف سنة ١٩٠٠ . ودعوة نجيب شاهين ـ الشـعراء الى ان يكونوا عصريين وان يدرسوا الشعر الأجنبى وان ينبذوا القـديم ـ التى نشرت عام ١٩٠٢ ص ٢٤ من مجلة المقتطف . ويطالب الهلال فى عدد يوليو سنة ١٩٠٤ بنظم الشعر القصصي والوصـفى بعد ما نشر سليمان البستانى ترجمته « الالياذة » وتبين منها ان اللغة العربية متسعة لذلك .

وتتلاحق هذه الدعوات التجديدية وتتتابع (١) وتحمل طابع الثورة والهجـوم العنيف على المقلدين ، ونسـمع لدعوات مطـران واتجاهاته التجديدية فى المجلة المصرية والمقتطف وغيرهما وبنشر ديوانه الأول سنة ١٩٠٨ بمقدمته التى جمعت مبادىء دعوته وتبلـورت فيها معظم خطوط مذهبه التجديدى ، الا ان هذه الدعوات من جانب مطران كانت مسبوقة بمثيلاتها ، ولكن مطران ـ كما قلت ـ لم يكتف بالجانب النظرى وهو كتابة المقالات ولكنه اقنعنا بامكانية التطبيق فأخرج لنا شعرا على مسـتوى رائع فى التعبير والمحافظة على اصـول اللغة فى اتجاهات جديدة وغايات شريفة ومضـامين عضـوية وعمق خيال مما يؤكد اعمـال الفكر وروح الابتكار . ويقيم الدليل والحجة على ضرورة التطور والتجديد لأنه يريد « ان يكون شعرنا مرآة صادقة لعصرنا فى مختلف أنواع رقيه يريد ـ كما تغير كل شيء فى الدنيا ـ ان يتغير شعرنا مع بقائه شرقيا مع بقائه عربيـا مع بقائه مصريا » (٢) وقد مكنته ثقافته الشاملة ، واطلاعه الواسـع على الآداب الغربية وفهمه لاتجاهاتها وتياراتها ومذاهبها من ان يتجه بالشعر

(١) راجع تفصيل هذه الدعوات واتجاهاتها فى هذا البحث تحت عنوان : (الحياة الادبية فى نهاية القرن الماضى وبداية القرن العشرين) .

(٢) مجلة الهلال م٤١ ١٢/١ عدد نوفمبر ١٩٣٣ .

العربى الحـديث وجهة جديدة ويخطـو به خطوات رائدة زودته بدماء جـديدة بعثت فيه القـوة واحيت فيه روح البقـاء بفنـونه الجـديدة وموضوعاته المستحدثة . واهم ما جاء به مطران فى هذا المجال القصـة الشعرية . وسنعرض للاتجاهات القصصية فى الشـعر العربى — قديمه وحديثه — قبل مطران حتى يتضح لنا الدور الذى قام به فى هذا المجال .

أ — القصة فى الشعر القديم والحديث :

واذا رجعنا الى الشعر العربى القديم فاننا نجد بعض القصائدالتى يغلب عليها الطابع القصصي كالقصائد التى نظمها « الشعراء الصعاليك » مثل « تابط شرا » فى العصر الجاهلى ، وكشـعر « امرىء القيس » عن لهوه ، ومعلقة « عمرو بن كلثوم » ، ثم قصـائد الغزل عنـد « عمـر بن أبى ربيعة » ، وقصائد الصيد والطرد عند « أبى نواس » — الا أن الكثير من الباحثين والدارسين ينفى أن يكون فى مثل هذه القصائد المثال الجيد القصة الشعرية فأصحابها لم يقصـدوا « الفن القصصى لذاته . ولذلك خلت من مقومات القصة الشعرية من حبكة وعقـدة وعرض ، وتحليـل وموضوع وغرض أو هـدف » (١) . يقول الدكتور محمد منـدور « أما قصائد الشعر الفصيح التى تتحدث عن البطولة والمعارك فلا نظنهاتدخل فى فن الملاحم . وهى لاتخرج عن نوعين من الشعر الغنـائى المعروف . فبعضها لا يقصد الى القصص فى ذاته ، وانما يقصد الى الفخر والغزل على نحو ما نجد فى معلقة عنترة حيث يباهى بنفسه ويفاخر ببطولتهارضاء لعبلة التى يذكرها والرماح نواهل منه وبيض الهند تقطر من دمه ، ومع ذلك يود تقبيل السيوف لانها لمعت كبارق ثغرها المتبسم ، واحياناتجرى القصائد لمجرد الفخر على نحو ما يفعل محمود سامى البارودى فى وصفه لمعركة « كريت » التى صال فيها وجال . كما قد يكون الهدف هوالمدح على نحو ما نشاهد فى سيفيات المتنبى حيث نراه يصف الابطال وهى تمر كلمى هزيمة أمام سيف الدولة ووجهه بسام وثغره ضاحك ، واخيرا قد يكون هم الشاعر اظهار مقدرته الفنية على مجرد الوصف دون اى احتفال بعنصر القصص والاثارة بسرد الاحداث ، على نحو ما فعل أبو تمـام فى حديثه عن فتح « عمورية » حيث ركز اهتمـامه فى وصف النـار التى أوقدها الخليفة فى المدينة حتى ترك فيها بهيم الليل وهو ضحى » (٢) .

ولكننا نخالف هذه الآراء جميعها ونقول ان القصة الشعريةوجدت فى الادب العربى وعلى أعلى نسق من الفنية التى تعارفنا عليها حتى الآن

---

(١) التجديد فى شعر خليل مطـران ص ٢١٤ وممن نحا هذا المنحى كمال نشـات فى « أبو شادى وحركة التجديد فى الشعر العربى » ص ٣٦٣ .

(٢) خليل مطران للدكتور محمد مندور ص ٣١ .

فقد عمد صاحبها الى الفن القصصي وجمع فيها كل عناصر القصة من حبكة وعقدة وتحليل وموضوع وهدف أخلاقي كريم ، ودليلنا على ذلك قصة كرم للحطيئة (١) التى نسيها أو تناساها هؤلاء الباحثون عندما تعرضوا لشجب الأدبالعربى وابعاده عن مجال القصة الشعريةليصلوا من هذا كله الى شيء واحد هو أننا مدينون بهذا الفن للادبالغربيوالتعليم الاجنبى . وأعرض قصة الحطيئة كاملة لتكون انموذجا ناطقا بوجود هذا اللون القصصي فى الشعر القديم وان كانت نماذجه قليلة ومحدودة .

وطاوى ثلاث عاصب البطن مرمل ببيداء لم يعرف بها ساكن رسما
اخى جفوة فيه من الانس وحشة يرى البؤس فيها من شراسته نعمى
وافرد فى شعب عجوزا ازاءها ثلاثة أشباح تخالهم بهما
حفاة عراة ، ما اغتذوا خبز ملة ولا عرفوا للبر مذ خلقوا طعما
راى شبحا وسط الظلام فراعه فلما رأى ضيفا تشمر واهتما
فقال : هيا رباه ضيف ولا قرى بحقك لا تحرمه تا الليلة اللحما
فقال ابنه لما رآه بحيرة أيا أبت اذبحنى ويسر له طعما
ولا تعتذر بالعدم عل الذى طرا يظن لنا مالا ، فيوسعنا ذما
فروى قليلا ، ثم احجم برهة وان هو لم يذبح فتاه فقد هما
فبيناهما عنت على البعد عانة قد انتظمت من خلف مسحلهانظما
عطاشا تريد الماء فانساب نحوها على انه منها الى دمها أظما
فأمهلها حتى تروت عطاشها فأرسل فيها من كنانته سهما
فخرت نحوص ذات جحش سمينة قد اكتنزت لحما وقد طبقت شحما
فيا بشره اذ جرها نحو قومه ويا بشرهم لما رأوا كلمها يدمى
وباتوا كراما قد قضوا حق ضيفهم وما غرموا غرما ، وقد غنموا غنما
وبات أبوهم من بشاشته أبا لضيفهم ، والأم من بشرها أما (٢)

هذه قصة الكرم عند « الحطيئة » تامة الجوانب . اكتملت فيها عناصر القصة الفنية . **فمكانها** : تلك الصحراء الموحشة ، **واشخاصها** : اسرة معدمة (الاب والام والاولاد) يقبل عليها ضيف . **وعقدتها** : تلك الازمة التى نزلت بالاسرة حتى كاد الاب أن يذبح ابنه ، **والحوار التصويرى**: هو ما دار بين الاب وابنه ، **والصراع** : وهو ما نلمسه فى تنازع عاطفة

---

(١) اسمه جرول بن أوس العبسى وهو شاعر مخضرم ادرك الجاهلية والاسلام وعاش حتى توفى فى خلافة معاوية بن أبى سفيان سنة ٥٩ هـ عن أكثر من ثمانين عاما وقد نشأ ساخطا على الحياة وتكسب بشعره وأجاد فيه واشتهر بالهجاء وتفوق فيه حتى نال من ورائه مالا كثيرا .

(٢) ديوان الحطيئة بشرح أبى الحسن السكرى ص ١١٥ ، ١١٧ مطبعة التقدم بشارع محمد على بمصر .

الاب بين الوفاء بواجبه وحبه لابنه ، ثم يأتي **الحل** : في ظهور القطيع من حمر الوحش واصطياد واحدة منها وأطعام الضيف ، ثم فرحة الاسرة بالقيام بواجب الضيافة . **والهدف** واضح ولا شك . فقد حرص الشاعر على ابراز الكرم العربي والمحافظة على كرامة الاسرة وبر الولد بأبيه مما شاع بين العرب من صفات كريمة يعتز بها كل عربي ويحرص عليها . وغير ذلك مما هو مبثوث في الشعر العربي كقصيدة « عمر بن أبي ربيعة » أمن آل نعم ، وكثير من شعر (عبد بني الحسحاس) وقصيدة الاعشى في السموءل ، والفرزدق في الذئب ، والبحتري في الذئب وكثير من شعر الطرد » (١) وان لم يكن على المستوى الفني الذي بلغ اليه في العصر الحديث .

فاذا رجعنا الى ما سبق مطران من اعمال قصصية في القرن الماضي كقصيدة « فرنسيس المراش » التي سماها « الميمونة » ، و«حكاية حال» «لسليم العنحوري » (٢) والقصص الرمزي على لسان الحيوان لشوقي فاننا نؤكد بذلك وجود الامثلة المتنوعة للفن القصصي أمام مطران وغيره ممن طوروا هذا الفن واجادوا فيه ووصلوا به الى درجة عالية من الاجادة والبراعة الفنية .

ب ــ مطران وفن القصة الشعرية :

ومطران بشعره القصصي الوافر وما حوى من تحليل دقيق، وتصوير بديع ، وتنوع لموضوعاته ، قدجدد هذا البناء وبعث فيه الحياة والنماء حتى غدا فنا قائما بذاته له اصوله وقواعده . وقد ساعد مطران على ذلك ثقافته التاريخية الواسعة ــ التي استمدها من مراجعته للتاريخ وثقافته الفرنسية الممتدة واطلاعه على فنون وآداب الغربيين وطرائق معالجتهم للفنون الادبية ، وما تمتع به من مقدرة فنية على الاداء الصادق ، والتحليل البارع والوصف وتصوير المنازع والمشاعر في دقة واحكام .

فاذا ما أردنا التعرف على موضوعات قصصه الشعري وطابعها وهدفها فاننا نجد مطران قد استمد بعض موضوعاته من التاريخ القديم أو الحديث الذي احاط به ودرسه دراسة عميقة حتى الف فيه كتابا ضخما يقع في جزاين صدر الجزء الأول منهما سنة ١٨٩٣ سماه (مرآة الايام في ملخص التاريخ العام) وسجل فيه تاريخ الامم منذ عصورها القديمة . وبعض منها قد استمد موضوعاته من خياله وهو صاحب

---

(١) في الادب الحديث ٢/٣٠٢

(٢) راجع ص ١٨٩ و ١٩٠ من هذا البحث .

الخيال المبتكر والحس المتوقـد . والبعض الآخر يسـتمده من حوادث الحياة من حوله مما يرى فيها عبرة وموعظة ونصيحة أو عيبا اجتماعيا او خلقيا من تلك العيوب المفسدة ، فيحاول ان يعالجهـا حتى ينتفع بذلك من اراد أن يعتبر ويفيد من تجاربها كل عابر سبيل فى هذه الحياة » (١).

اما طابع هذه القصص فقد كان يتجه فى بعضه الى تصوير البطولة والاشادة بالابطال وكفاحهم ، وفى بعضه الآخر يكشف عن جوانب الصراع والحركة فى الحياة من خير وشر وفضيلة ورذيلة ورغبات تتطلع الشخصيات القصصية لتحقيقها ، فيصرعها القدر دون أن تصل الى ما تصبو اليه» (٢) وفى هذا الاتجاه الذى يطبع بعض قصصه ويحكم اتجاههـا يقول الدكتور مندور : « فبعضها يمكن ان ينطوى تحت ما يسمى فى علم الجمال النفسى بالهروب من الواقع ، حيث يلتمس الفنان فى فنـه مخـرجا للمكبوت فى نفسه من عواطف واحاسيس وأفكار . . . ولقد يكون هذا الهروب نتيجة لطبيعة الشاعر النفسية التى حددها هو نفسه بشدة الحساسية والمعاودة. ومن ذلك « قصة عاشقين » التى يجمع النقاد على أنها قصـة الشـاعر الخاصة . كما قد يكون نتيجة لظروف حيـاة الشـاعر السـياسية والاجتماعية . فقد كان مطران من شعراء الحرية الذين يعشقونها وتثور نفوسهم من كل طغيان او استبداد ، ولقد ثارت نفسه لطغيان العثمانيين وطغيان بعض الحكام المصريين ، ولكنه لم يستطع ان يجابه هذا الطغيان فاحتال للامر واختار القصص التاريخى أو الخيالى وسيلة للتغنى بالحرية والبطولة والتمرد على الظلم ، واظهار قصة الاستبداد وتنكره لكافة القيم الانسانية الرفيعة » (٣) . كما كان مطران يحاول « ان يجعـل من بعض قصصه ميدانا للتحليل العاطفى وتشريح الانفعالات الانسانية والحالات النفسية أو سبيلا لاجادة فنه التصويرى واتقان فن الوصف الدقيق» (٤) مما نرى فيه روعة الفن الخالص وقيمته الانسانية العالية .

ومن نماذج القصص التاريخى « فتاة الجبل الاسود ١/١٧٩ » ، وقصيدة « نيرون ٣/٤٧ » ، و « مقتل بزرجمهر ١/١٢٠ » و « السـور الكبير فى الصين ١/٦٠ » ، « الطفلة البويرية ١/١٦٢ » ، ومن قصصـه الذى استقى مادته من الحياة والمجتمع « الجنين الشـهيد ١/٢٢٣ » و « فتاة جميلة بائسة ٢/١٦٦ » و « العقاب ١/١١٢ » .

---

(١) التجديد فى شعر خليل مطران ص ٣١٥
(٢) السابق ص ٣١٥ ، ٣١٦
(٣) خليل مطران ص ٢٨ للدكتور محمد مندور
(٤) التجديد فى شعر خليل مطران ص ٣١٦

والواقع أن كثيرا من قصص مطران كان يتجه الى الرمز يعبر فيه عن دخيلة نفسه وسخطه على الظلم ويتغنى فيه بالحرية ويشيد بالبطولة والابطال - بعد ما قاسى من ضروب الاضطهاد ووجد انه لا قبل له بمواجهة الطغاة والظالمين - نرى ذلك واضحا فى قصصه « فتاة الجبل الاسود ١٧٩/١ » ، « نيرون » ، « مقتل برزرجمهر » و «شيخ أثينة ٦٤/١» ، و « السور الكبير فى الصين » ، و « يوم البرميل ٧٣/٤ » وغير ذلك من القصائد القصصية التى قصد بها « الاثارة الوطنية والتمرد على الظلم والظالمين فلف فيها مشاعره القومية فى ثياب الرمزية ، وعرض فيها لآرائه بطرق غير مباشرة فى هذا الشكل القصصى » (١) كما كان يفعل شوقى فى عرض آرائه السياسية فى قصص وحكايات على السنة الحيوان والطير .

وقصة « اللبن والدم (٨٣/٤) » التى يرى بعض الباحثين انها قصة رمزية (٢) ويرى غيرهم انها قصة حقيقية (٣) من القصص الذى نلمس فيه حرص مطران على الحرية ونزوعه الى تمجيدها والدعوة اليها، اذ يروى فيها قصة أحد الامراء مع امام من ائمة المسلمين ، حيث حرص هذا الامير على دعوة الامام الى احدى موائده الا انه اعتذر عن الحضور لمرضه . والواقع أنه لم يكن يرغب فى طعام هذا الامير الذى اشتهر بالظلم والفساد ، ولكن الامير أصر على تلبية دعوته فلما حضر الامام ذكر انه لا يتناول الا اللبن بأمر الطبيب ، فيحضر الخدم اللبن ، ولم يكد يقترب منه الامام حتى يحمر بياضه ويصير فى لون الدم ، ويرتاع الحاضرون ويتساءل الامير عن تأويل ذلك فيجيبه الامام بأن هذا نذير من نذر الله ليعتبر به ويكف عن طغيانه وآثامه .

هذا نذير لا شفاعة بعده	عند المهيمن أن تضر وتظلم
هدمت فى طول البلاد وعرضها	أعلامها الحكماء كل مهدم
أسرفت فى هذى الديار مهانة	لكريمها ومعزة للمجرم

ثم ينصحه ويوجهه الى الطريق المستقيم فيقول :

أوف البلاد بمثل أجرك حقها	من خدمة ومحبة وتكرم
اردد الى هذا الحمى استقلاله	يخلص طعامك يا أمير من الدم(٤)

(١) التجديد فى شعر خليل مطران ص ٣٢٨
(٢) جمال الدين الرمادى فى كتابه خليل مطران شاعر الاقطار العربية ص ١٦٠ ، سعيد حسين منصور فى كتابه « التجديد فى شعر خليل مطران » ص ٣٢٦ .
(٣) السحرتى فى كتابه « شعراء مجددون » ص ٤٤ .
(٤) ديوان الخليل ٨٣/٤ .

يقول السحرتي في تعليقه على هذه القصة « وقصة احمرار اللبن سواء اكانت صحيحة أم من نسج الخيال ، يكفي فيها أن حديث الامام للامير وزجره عن الاثم هما من الحقائق المتواترة عن خلائق بعض اعلام الأزهر الأحرار الاباة » (١) .

وقد اعتبر الدكتور مندور قصص مطران الذى تحدث فيه عن المعارك ووصف القتال واعمال البطولة من شعر الملاحم لانه لا يقصد فيه الى فخر او غزل او مدح ، وانما قصد الى القصص فى ذاته كفن جميل خالص من كل هدف شخصي او ارتباط بحياة الشاعر او شخصيته (٢). كما اعتبر بعض الباحثين قصيدة مطران « نيرون » التى تقع فى عشرين مقطعا واربعمائة وثلاثين بيتا من بحرواحد وروى واحد ، وتناولت سيرة الامبراطور الرومانى (نيرون) وما اتصف به من جبروت وتحكم فردى ولما اتى به من منكرات ومساوىء حتى انهى حكمه الطائش بفجيعة احراق أعظم المدن فى عصره « رومة » — اعتبروا هذه القصة ملحمة (٣) كما قرر ذلك مطران فى مقدمته التى كتبها لهذه القصيدة واوضح فيها مقومات فن الملحمة الذى قصد اليه فى ذاته وحاول بهذه القصيدة « أن يستنفد وسائل الشعر العربى الموحد الروى فى نظم الملحمة كما نظمها « هومير »، و « دانتى » ، و « ميلتون » (٤) .

واذا ما رجعنا الى الخصائص التى حددها الدكتور مندور للملحمة نجد انه اجملها فى الآتى : —

١ — تتناول الملاحم اعمال البطولة القديمة او الاسطورية بأسلوب ساذج يداعب الخيال الشعبى .
٢ — اختفاء شخصية الشاعر من الملاحم فهى موضوعية لاشخصية.
٣ — سذاجة الخيال وطبيعة الاسلوب .

فاذا حاولنا تطبيق هذه الخصائص على ملحمة « نيرون » لوجدنا أن اسلوب مطران الرفيع وتصويره الفنى وخياله المركب والفاظه الفخمة ، وسيطرة العقل على كثير من شعره كل ذلك يبعد هذه القصيدة عن الشعر

---

(١) شعراء مجددون ص ٤٥ دار الطباعة المحمدية سنة ١٩٥٩
(٢) راجع خليل مطران لمندور ص ٣٢
(٣) من امثال : جمال الدين الرمادى فى كتابه خليل مطران شاعر الاقطار العربية ص ١٤١ ، سعيد حسين منصور فى كتابه التجديد فى شعر مطران ص ٣٥٥ وما بعدها ، محمود بن الشريف فى كتابه « خليل مطران شاعر الحرية » ص ٣٩
(٤) ديوان الخليل جـ ٢ مقدمة الملحمة ص ٤٧

الملحمى بخصائصه المذكورة . فاذا أردنا أن نتعرف على شخصية الشاعر من خلال القصيدة لوجدناها ظاهرة جليلة فى كل مقطع بل فى كل بيت من أبياتها بنزعته الوطنية ، وحبه الشديد للحرية ، وتمجيده للبطولة والأبطال، وحرصه على الاشادة بالثورة ضد الظلم ، والاستماتة فى دفعه والتصدى له . وهو فى سبيل ذلك يمهد بعرض الصورة المثيرة التى تملأ النفس اسى وحسرة . يقول فى هذه القصيدة ساخرا من « قليقولا » رئيس مجلس الاعيان الرومانى الذى عين حصانه الهرم رئيسا على المجلس استهزاء وسخرية من هذا المجلس :

افتدرى من « قليقولا » وما	سامه الرومان مستخذين بهرا؟
افتدرى اى حكم جائر	ذلك الطاغى على الرومان اجرى
افتدرى ما الذى كلفهم	ذات يوم ضحكا منهم وسخرا
يوم أمسى غير مبق بينهم	من أسود الخدر من يعصم خدرا
وثنى الاعيان فى ندوتهم	طوع كفيه الاحلى أم امرا
فغوى افعولة لم ينوها	غيره من قبل مهما يك جسرا
او اسرت نفس أشقى ظالم	بعضها ، أخجله ما قد اسرا
ذاك أن ولى عليهم (قنصلا)	فرسا من خيله اصهب ترا
مرن الارساغ ممراحا يرى	قارحا او فوقه ان هو فرا (١)

ارايت الى سخرية مطران المرة من « قليقولا » ، وما اجراه الحاكم « نيرون » من افعال جائرة واستهانة بأبناء شعبه واعيان قومه ؟ . انها روح مطران الثائرة على الظلم والطغيان التى تستثير النفوس وتوقظ العزائم من اجل رفع الظلم والقضاء على الطغاة المستبدين .

والدكتور مندور نفسه يعترف بظهور شخصية مطران فى شعره فيقول عن قصصه التاريخى « ولا يخلع عنه صفة الملاحم تضمنه احيانا بعض المرامى الخفية كنزعة الشاعر الى تمجيد البطولة او الاشادة بالثورة ضد الظلم والاستماتة فى قتاله تحريرا للأوطان او ذودا عن الحرمات(٢) .

فاذا ما قرانا بعد ذلك قوله « واما عن عنصر السذاجة وبساطة الخيال وسحر البدائية الشعرية وانطلاقه الشعبى او شبه الشعبى فذلك ما لا نظنه متوفرا فى شعر خليل مطران الممعن فى الفنية المعقدة والخيال البعيد المدى « لادركنا اى درجة وصل اليها شعر مطران من الفنية ، وتأكد لنا انه بتلك الصفات بعيد عن شعر الملاحم الذى أوضح الدكتور

(١) ديوان الخليل ٣/٥٥
(٢) خليل مطران لمندور ص ٣٢

مندور وغيره اهم خصائصه المتمثلة فى بساطة الخيال والاسلوب ممايتفق مع الطفولة البشرية . فاذا اضفنا ان مطران قد لجأ فى قصيدته «نيرون» الى كثير من الالفاظ العربية الغريبة والمهجورة لعرفنا كيف كان يصنع مطران شعره ، ومقدار ما يبذل فيه من جهده وفنه وعقله وعلمه مما لايمكن أن نعتبره شعر السذاجة والطفولة ، وبالتالى فهو بعيد عن شعر الملاحم . ومن الافضل ان نعتبر قصائد مطران التاريخية قصائد طويلة ذات طابع قصصي استطاع مطران أن يحقق فيها الوحدة الفنية التى نادى بها وجمع فيها الى قوة الصياغة عناصر العمل القصصي من حدث وعقدة وحل ، محتذيا فى ذلك الادب الغربى الذى شاع فيه هذا اللون واعجب به مطران اعجابا لا حد له ، فكان هذا القصص المتنوع فى موضوعاته واهدافه ، والذى اثرى به الادب العربى ، واشاع فيه روحا جديدة اسهمت فى تطوره وتنوع فنونه وتجديد معانيه واتجاهاته . وكان هذا القصص الصورة المتطورة للملحمة . « والقصيدة الغنائية بعد ان تركت بدايتها الغنائية العاطفية الصرف وتطورت يتطور الحضارة ودخل فيها العنصر الفكرى » (١) . فقد تغنى مطران فى هذا القصص بآلام النفس البشرية غناء مليئا بالحزن والاسي كما صور حياة الشعوب العربية المظلومة التى تحكم فيها المستعمرون والحكام الجائرون فى تعبير نفسى متكامل ووحدة فنية واضحة وبراعة فائقة فى الالتفات الى الدقائق والعناية بالتفاصيل والتصوير .

اما عن قصصه الآخر فقد تغنى فيه بمشاعره واحاسيسه ازاء الطبيعة والاحداث ورسم « قصص الهوى فى نفوس غيره فرسم ضلوع الاحبة وافئدة العشاق التعساء ، فقام للشعر الرومانسى فى جوى وحرقة والم . واستعار قلوب الناس ليرسم ما فى قلبه » (٢) . وقصة حبه العاثر وهو فى الخامسة والعشرين من عمره التى نظمها فى قصيدة طويلة سماها « حكاية عاشقين » وقدمها بقوله : « تتبع التناظم وقائعها، وكان فيها ترجمان العاشق ولسان فؤاده ، قد وصف بها رواية حبه منذ اللقاء حتى الختام فى معان متلاحقة متتابعة . وقصة « الجنين الشهيد ٢٢٣/١ » التى روى فيها قصة ابنة الفلاح التى أتت الى القاهرة وهى معدمة تعول والديها العجوزين بعملها فى الحانات وقد تعرفت على فتى جميل المحيا والصورة ولكنه غرر بها حتى حملت منه ، ولم تجد للخلاص من حالتها سبيلا سوى قتل الجنين البرىء فى قصيدة طويلة تبلغ مائة وخمسة عشر مخمسا فى ترابط كامل وتصوير دقيق للمشاعر والصراع النفسي والعاطفى ، وفى أسلوب قصصي اخاذ حتى قال صاحب مجلة

---

(١) الادب وفنونه للدكتور عز الدين اسماعيل ص ١٣٢

(٢) الدكتور سامى الدهان من مقاله « عبقرية مطران فى الغزل والتصوير » ص١٢٥ من مهرجان خليل مطران للمجلس الاعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .

سركيس عنها « انها الياذة الشعر الحاضر ، ومعلقة النهضة الشعرية العصرية » (١) وقصة« فنجان قهوة ١٤٨/١ » التى تصور جانبا من جوانب الظلم البشع وكيف حكم ملك مستبد على أحد حراسه بالموت بارتشاف قدح من القهوة بعد ان دس السم فيه لأن ابنة الملك احبته واستشهدت فى سبيل حبها . صور هذا فى حوار دقيق وطلاقة أسلوب ومقدرة على التصوير والوصف الرائع للمواقف والأحداث . كل ذلك القصص صادر عن احساس صادق وشعور فياض ، وعاطفة زاخرة وتعبير عن خلجات نفسه وخطوات شعوره . فيقول فى مقدمة ديوانه « وليس اكثر شعرى بين الطرس والمداد الا مدامع ذرفتها ، وزفرات صعدتها ، وقطع من الحياة بددتها ثم نظمتها فتوهمت انى استعدتها » (٢) .

فاذا ما استعرضنا جانب القصص القصير عند مطران ـ الذى عرفه الغربيون باسم « البالاد » وارادوا به « القصة القصيرة التى تتناول مغامرةأو واقعةواحدة لقصة شعبية تحفظ وتنشد فى أثناء الرقص وعلى ايقاعه ، ثم استقلت فى نماذجها الحديثة عن الرقص وعن الغناء واصبح المراد بها القصة القصيرة التى تتوجه الى موضوع شعبى (٣) ـ لوجدنا اكثر من قصة بهذا المفهوم عند مطران « كقصائد : « النرجسة ٦٣/١ » ، و« شهيد المروءة وشهيدالغرام ٨٢/١» و « بنت شيخ القبيلة ١٠٦/٤ » ، و « نفحة الزهر ٢٧٥/١» ، و « قصة « الطفلان » التى انشأها بطلب من الشيخ سلامة حجازى وكان يتغنى بها فى حفلاته » ، و « المرآة الناظرة او عين الأم ٢١/١ » ، و « فاجعة فى هزل ٢٥/١» ، و « يوسف افندى ٤٩/١ » ، و « فى تشييع جنازة ٢٠/١ » ، و « ان من البيان سحرا ٥٥/١» ، و « الطفل الطاهر والحق الظاهر ٢٦١/١ » ، و « الوردة والزنبقة ١٣٤/١» ، و « فنجان قهوة ١٤٨/١ » .

أما عن قصائده الوجدانية ذات الطابع الخاص وما يدور حول حياته الشخصية فاننا نجد الكثير من القصائد التى يتحدث فيها الشاعر عن وجدانه ومشاعره الخاصة ، و « حكاية عاشقين ١٨٥/١ » نلمس فيها كثيرا من وجدان الشاعر وتعبيره عن حبه وما لاقاه من سعادة وشقاء وألم ويأس ووصفه لأحواله النفسية المتباينة وتصويره للتجارب الشعورية التى عاشها . « فحكاية عاشقين ١٨٥/١ » اذن فاجعة كان

---

(١) راجع خليل مطران شاعر الاقطار العربية ص ١٤٩

(٢) مقدمة ديوان الخليل ١٠/١

(٣) راجع فى هذا : الادب وفنونه للدكتور عز الدين اسماعيل ص ١٢٨ ، خليل مطران شاعر الاقطار العربية ص ١٥١ .

مطران بطلها ، وقد اصابت حياته فى الصـميم ، لا حادثة تتبعها ليكون فيها ترجمان سواه ... والدلائل على صحة ذلك عديدة . منها صدق الشعور فى قصائد الحكاية ، وتنوع البحور والقوافى وفقا لاختلاف ازمنة النظم وطبقا لتباين اسبابه ، وابدال الشاعر اسم العاشق بضـمير المتكلم خلافا لما درج عليه » (١) . وقصة حكاية وردة التى يقول الشاعر فيها انه « كتب هـذه الحكاية فى طرس جعله كفنا لوردة ذبلت عنده ، وهى هدية من آنسة ... ولقد وضع تلك البقية من الوردة فى وعاء من اوعية الزينة البيتية مورق لزهر هو أشبه بالمهد منه باللحد » (٢) . ألا يدلنا هذا القول على تلك الصـلة القوية بين وجدان الشاعر وهـذه الوردة ؟ ومن هذا القصص الوجدانى « بنفسجة فى عروة ٢/٣١٨ » حيث يقول فى مقدمة هذه القصيدة انه « الف ان يضع زهرة بنفسج فى العروة التى تعلـو الجيب الأيسر من ردائه ، وسر ذلك أنه كان يحب سـيدة تحب البنفسج ولا يبوح لها الا على هذه الصورة » (٣)

وبهذا العرض الوجيز لاتجاهات القصة عند مطران نستطيع ان نقرر ان هذا القصص انما كان الصورة المتطورة للقصـيدة الغنائية التى جمعت الى جانب التعبير عن وجدان الشاعر وآرائه وفلسفته ونظرته فى الحياة العنصر الفكرى الذى جعل منها قصيدة موضـوعية تهتم بالفكرة وتعايشها معايشة صادقة حتى تظهر فى صـورة قصصية متكاملة فى اطار من الوحدة الموضوعية ، ودقة التصوير والوصـف ، وروعة التخيل وابتكار المعانى فى أسلوب درامى محتذيا فى ذلك الشعر الغربى ومتأثرا به أعظم التأثر مما نعتبره فتحا جديدا فى مجال الشعر العربى الحديث دبجته براعة مطـران ذى الثقافات المتعددة والملكة القصصية العالية ، والنظرة الانسانية الواسعة . والنفس المتطلعة الى تخليص الشعر العربى من عقال التقليد والصنعة ، والانطلاق به الى آفاق عصرية متطورة .

ثالثا : الشعر الوجدانى

اذا لم يكن مطـران قد انفصـل عن القديم بكثرة ما له فى التهانى والرثاء والمداعبة والمراسـلة وغير ذلك من الأغراض القديمـة فانه لم يقتصر على هذا الجانب بل جرى معه فى شعره اتجاه جديد جعله لا يفنى فى القديم ويحتفظ بشخصيته « وكان اهم ما اتجه اليه فى تجديده ان

---

(١) شفيق معلوف ـ مجلة العصبة ـ السنة العاشرة . العدد الرابع (تشرين الاول (أكتوبر) ١٩٤٩ ص ٣٤١) وراجع التجديد فى شعر خليل مطران ص ٢٤٢ .
(٢) ديوان الخليل ٢/٢٨٨ .
(٣) ديوان الخليل ٢/٣١٨ .

يعبر تعبيرا مستقيما عن احاسيسه غير متكلف لتشبيهات القدماء واستعاراتهم على نحو ما يصنع شوقى ، وبذلك احل الشعور الدقيق محل الخيال ، واعطى لشعره فسحة واسعة عن الابتكار فى المعانى والافكار » (١) .

فلقد اتجه مطران منذ انتاجه الادبى المبكر الى الاتجاه الرومانسي وظهرت خصائص الرومانسية « فى قصائده الأولى من ناحية الموضوعات والأغراض والأخيلة والمعانى والعواطف وسيطرت على مزاجه مشاعر الحزن والكآبة وروح الاستجابة للمآسي وغلبة الالم واليأس فى اكثر الأحيان وهى المشاعر التى سيطرت على شعراء هذا المذهب جميعا وطبعت حياتهم وشعرهم بما سماه النقاد « مرض العصر » (٢) ولاشك أن اتجاه مطران الرومانسى كان نتيجة عوامل متشابكة . فاتجاهه الى الآداب الغربية وقراءته لزعماء الاتجاه الرومانسي الفرنسى من امثال « لافونتين » ، و « هيجو » و « الفريد دى موسيه » قد لاقى استجابة قوية عند مطران لأنها تتفق وطبيعته « التى تهتز لعنصر المأساة وتميل الى الحزن والتشاؤم لما لاقاه فى حياته الأولى من ظلم وغربة وقلق » (٣) ثم معايشته لذلك الارهاب والاضطهاد الذى كان يحكم مجتمعه وما صارت اليه أمور الحكم فى البلاد وضياع مصالح الامة وتحكم فئة قليلة فى مصائر قومه وارزاقهم مما جعله يأسى لهذا الوضع القائم ويمتلىء اسى وحسرة على ضياع هذه الأمة . هذا بالاضافة الى قصة حبه العنيفة فى مقتبل عمره وما صاحب ذلك من صد وهجر ومرض ، ثم وفاة محبوبته التى اخلص لها كل الاخلاص وعاش معها تجربة عاطفية صادقة فى الفترة مابين سنة ١٨٩٧ الى ١٩٠٣ ، ثم استمرار هذه التجربة فى وجدانه ومشاعره حتى عاش أعزب طوال حياته . كل ذلك كان يوجه مطران الى الاتجاه الرومانسى ويلقى به فى أحضان الفكر والقلق والاكتئاب النفسي والانفعالات الوجدانية . فكان لابد ان يعبر عن دخيلة نفسه وعن مشاعره الحية داخل صدره وانفعالات قلبه ووجدانه ، ويستمد معانيه وصوره واخيلته من وحى هذا الركام الهائل الذى احاط به وملك عليه قلبه ووجدانه ، فانطبع شعره بهذا الاتجاه على الأخص فى الفترة الأولى من انتاجه الأدبى والتى اخرج فيها ديوانه الأول سنة ١٩٠٨ .

---

(١) الادب العربى المعاصر فى مصر ص ١٢٥
(٢) التجديد فى شعر خليل مطران ١٨٢
(٣) السابق والصفحة .

واذا كان مطران قد حرص على « تنكير نفسه ومشاعره الخاصة وافكاره السياسية والاجتماعية بحكم خصائصه النفسية وظروف حياته فان طبيعته العاطفية استطاعت - فى بعض اطوار حياته الحادة - أن تتغلب فتبرز الى وضح الشعر سافرة قوية واذا به ينطلق فى شعر وجدانى مؤثر يشتعل حرارة وينتفض ألما » (١) فرايناه يسجل قصة حبه فى مطولته « قصة عاشقين » فنلمس فيها كثيرا من نوازع الشاعر الوجدانية من حب وسعادة وشقاء وامل والم . « والجديد فى هذا الشعر هو تحليل الشاعر لعواطفه واحساساته على هذا النحو الدقيق، ووصفه لاحواله النفسية المتباينة ، وتصويره للتجارب الشعورية الصادقة التى عاش فيها » (٢) . فمطران يكتم هواه حرصا على محبوبته ولذلك اطلق عليها اكثر من اسم فيقول :

يا منى القلب ونور الـ ـعين مذ كنت وكنت
لم اشأ أن يعلم النا س بما صنت وصنت
ولما حاذرت من فطـ ـنتهم فينا فطنت
ان ليلاى وهندى وسعادى من ظننت
تكثر الاسماء لـ ـكن المسمى هو أنت .. (٣)

ولكن أمر حبه ينكشف ويسعى بعض أصدقائه فى الوقيعة بينه وبين صاحبته فتجفوه صاحبته « واذا بشبابه وهو فى أوج حياته يفر منه وينبو عنه كانه عارية مستردة ، واذا به كالنبت يحسب ناضرا ولكنه يموت على فننه من العطش » (٤) .

فيا وردتى ماذا أحالك جمرة ؟ ويا جنتى ماذا أصارك نارا ؟
جزى الله اخوانا وشوا بى عندها فكانوا لسعدى حين تم عثارا
يسرون لى شرا ويبدون رأفة اكانوا اذن يبغون عندى ثأرا ؟ (٥)

ويكشف مطران عن وجدانه ويعبر عن حبه تعبيرا صريحا ودقيقا فيخاطب محبوبته بقوله :

---

(١) خليل مطران لمندور ص ١٨
(٢) السابق ص ٢٤٢
(٣) ديوان الخليل ٢/ ٦ ، ٣
(٤) د . جمال الدين الرمادى فى مقاله « العاطفة فى شعر مطران » ص ١٩٠ من مهرجان خليل مطران » المجلس الاعلى للفنون والآداب ١٩٥٩ .
(٥) الديوان ١٦٧/١

أحبـــك حتى لا سرور ولا منى ولا شمس الا أن اراك ولا نجمـــا
أحبك حتى ينـكر الحب رسـله جميلا وقيسا والاولى استشهدوا قدما
ولو لم تكن فى الموت سلوى اخافها لأحببت حتى الموت فيك ولو ذما

ويطول بنا الحديث ان حاولنا استعراض هذا الجانب الوجدانى فى تجربة مطران الاولى وما فيها من نواحى التعبير الذاتى والتصوير الدقيق لاحاسيسه ومشاعره وما آل اليه أمره بعد رحيل محبوبته عن هــذه الحياة ثم معايشته الوجدانية لهذه الذكرى طوال حيـاته التى امتـدت ثلاثة أرباع قرن . ولنستمع الى تصويره لعـلاقة الحب المقدسـة التى ربطت بين قلبيهما فى تصوير موسيقى أخاذ :

كنـــا وكان الحب يجمعنـــا الفين فى الفـردوس مرتعنـــا
لا شيء بعد الحب يطمعنـــا لا نبتغى امـرا فيوجعنـــا
اخفاقنـــا فى المطلب الصعب
كنـــا كغصنى دوحة نبتـــا بل زهــرتى غصــن تعانقتا
بل حبتين بزهـــرة نمتـــا وتساقتـــا لمـا تعاشقتـــا
نار الغرام مع الندى العذب(١)

ويختم الحديث عن هذه التجربة بقصيدته (كان) احدى قصائده التى كان ينظمها كل عام فى ذكرى وفاة محبوبته لنتبين من خلال وقعهـا الاخاذ أثر محبوبته على وجدانه ولوعته الدائمة على فراقها : ـ

سررت فى العمــر مره وكنت أنت المســـره
كانت حيـاتى روضــا وكنت فى الروض نضره
وكان غصـنا شــبابى وكنت فى الغصن زهـره
وكان فـكرى ســماء وكان حبـــك فجـــره
وكان حســـنك يوحى الى يراعى ســـره
وكان لحظـك يهـــدى الى بيـــانى ســـحره
وكان ثغــرك يمـــلى علـى ســـماعى دره
وكان طيبـــك يهـــدى الى ثنـــائى نشـــره
وكنت للـــروح روحـا وكنت للعـــين قـــره
قـد كان هـــذا ولكن مضى واخلف حســـره
فـبت لا شيء الا حالين : ذكرى وعبره(٢)

---

(١) ديوان الخليل ٢٢٠/١.
(٢) ديوان الخليل ٢٢٢/١

يقول الدكتور ابو شـــادي : « وعاطفـة الحب التى الهبت فؤاد « مطران » فى صباه ، ثم القته فى لجة الحزن العميق بقية حياته ، هى دعامة الزاوية فى بنيان شعره الوجدانى » (١) .

وهذه حقيقة لاتحتاج سوى تتبع بعض قصائد مطران فى حبه الذى ملا عليه وجدانه : حبه العذرى أو حبه للحرية والكرامة الانسانية أوحبه لبلاده ، أو حبه لبنى جنسه . ولذلك كان الحب ثلاثة ارباع ديوان شعره معبرا فيه عن مشاعره وفيض عاطفته . ولا شك أن العاطفة الصـادقة « من المعايير الدقيقة التى ترفع مكانة الشعر لان الشعر ينبعث من القلب الى القلب ويتدفق من الشعور الى الشعور فتحس بالكلمات تنبض بالمشاعر ، والعبارات تخفق بالاحاسيس ، وتتصور الحياة تنبجس من السطور ، ولذلك قيــل : « ان الكلام الذى يخـرج من القلب يصل الى القلب ، اما الكلام الذى ينبعث من اللسان فانه لايتعدى الآذان » (٢) ، وكان شعر خليل مطران تعبيرا عن شعور فياض واحســاس صـادق . وقصيدته الحزينة « الاسد الباكى ٢/٢٠ » من الشعر الوجدانى الصافى الذى يعبر عن انفعالاته واحاسيسه الأليمة . فقد نظمها فى مرضه الذى الم به اثر نكبة مالية اجتاحت كل ما يملك بسبب المضاربات المالية فضاق بالدنيا وبالناس وفكر فى الانتحار وهجر القاهرة الى مصر الجديدة (٣) ، ولكنه وجد فى الانتحار يأسا وخورا يقول فيها : —

وكم فى فؤادى من جراح ثخينـة ... يحجبها بردای عن اعين النـــاس
الى عين شمس قد لجأت وحاجتى ... طـلاقة جـو لم يدنس بأرجاس
اسرى همومى بانفـرادى آمنــا ... مكايد واش او نمــائم دســاس
يخالون انى فى متـــاع حيالهـــا ... وأى متاع فى جوار لديمـاس (٤)
أرى روضة لكنها روضـة الردى ... واصغى وما فى مسمعى غيروسواس
وانظر من حولى مشـــاة وركبـا ... على مزجيـات من دخان وأفراس
كأنى فى رؤيا يزف الاسى بهــــا ... طوائف جن فى مواكب اعراس (٥)

ولم يكن مطران يعبر عن مشاعره ووجـدانه فحسب بل كان يمزج ذلك بالطبيعة ويخلع عليها ما فى نفسه من معان والوان عاطفيـة ونفسية

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ص ٥٨

(٢) د. جمال الدين الرمادى من مقاله : « العاطفة فى شعر مطران » مهرجان خليل مطران ص ١٩٤

(٣) كانت تسمى آنذاك « عين شمس » .

(٤) الديماس : الحفير تحت الارض .

(٥) الديوان ٢/٢٠

فيحل فى الطبيعة وتحل فيه وهو ما يسمى بالحلول الشعرى . استمع اليه وهو يمزج بين روحه والطبيعة فى قصيدة « الوردة والزنبقة » : —

تفقدتهـــا والفجر يفتح جفنـــه ... كما انتبه الوسنان والجفن مثقـل
فطفت على الازهار فى أمن نومهـا ... أنبههـــا جـــذبا الى فتجفـل
أحاول ســلوانا بتشــكيل طاقـة ... فأقتـــل منهـــا ما أشـاء وأثكل
وما كنت من يجنى عليهـا خلائقا ... ضعافا ولكن جنة اليـــأس تحمل
الى أن بدت لى وردة مستكينـة ... كأن دموع الفجـر منهـــا تهـلل
لها طلعة الجـاه المؤثل والصـبا ... وفى الوجـــه تقطيب لمن يتأمـــل
تلوح عليهـــا للـكآبة والاسى ... مخـايل دقت أن ترى فتخيـــل
ويكسبها معنى الحبـاة ذبولهـــا ... لدى ناظريها فهى فى النفس أجمل(١)

ففى هذه الابيات تتراءى لنا صورة فنية رائعة فى لوحة من لوحات مطران الخالدة التى مزج فيها بين هـذه الازهار التى راحت فى نومهـا الهادىء ونفسه المتألمة حيث يذهب الى هذه الازهار ليوقظها من نومهـا فيقطف منها ما يشاء حتى ظهرت له وردة ضعيفة كأنهـا انســان بائس حزين فأخذ يتأمل ما فيها من ذبول وما يوحى به جمالها الحزين .

يقول الدكتور محمد مندور : « وجدانية خليل مطران تغاير ماالفه الشاعر العربى فى وجدانياته وذلك لانها مركبة لاتصدر عن عاطفة موحدة تنبثق من القلب مباشرة ، بل تمتزج بالخيال الشعرى ويسيطر الفكر على صياغتها » (٢) ، ولعل أصدق ما يمثل هذا الاتجاه الوجدانى عند مطران قصيدته « المساء » التى نظمها وهو مريض فى « مكس » الاسكندرية والتى يقول فيها :

شاك الى البحر اضطراب خواطرى ... فيجيبنى برياحـــه الهـــوجاء
ثاو على صخـــر أصـم وليت لى ... قلبـــا كهذى الصـــخرة الصماء
ينتابهـا موج كمـوج مـكارهى — ... ويفتهـــا كالسـقم فى أعضـــائى
والبحر خفاق الجوانب ضـــائق ... كمـدا كصدرى ســاعة الامساء
تغشى البرية كـدرة وكأنهـــا ... صعدت الى عينى من أحشـــائى
والافق معتـــكر قـريح جفنـه ... يغضي على الغمـــرات والاقـذاء
يا للغـــروب وما به من عـبرة ... للمســـتهام ! وعـبرة للـرائى !
أوليس نزعا للنهـــار وصرعـة ... للشمس بين مآتم الاضــــواء ؟

---

(١) ديوان الخليل ١/١٣٥
(٢) خليل مطران لمندور ص ٢٠

اوليس طمساً لليقين ومبعثاً   للشك بين غلائل الظلماء ؟
اوليس محواً للوجود الى مدى   وابادة لمعالم الاشياء ؟
حتى يكون النور تجديداً لها   ويكون شبه البعث عود ذكاء (١)

فهذه الابيات تعبير صادق عما فى نفس مطران من مشاعروانفعالات مع امتزاج بالطبيعة وتشخيص لها وبث الحياة والحركة فيها. فالطبيعة حزينة مثله ، قلقة مضطربة كخواطره . والقصيدة كلها نموذج «صادق لفن مطران المركب الذى يبرز فيه عنصر الفكر الى جانب جمعه بين العاطفة والخيال فى اطار واحد . فالعاطفة هى التى دفعت مطران الى تمثل تلك الحال من المرض والالم واليأس ثم بعد ذلك يعمل الخيال على ربط الاحساس الداخلى للشاعر والطبيعة الخارجة وجذبها الى ذاته وعرض وجدانه عليها حتى يتم التعاطف بين حالته النفسية وبين تلك الطبيعة ساعة الغروب ، ثم يعمل الفكر عمله فى المطابقة بين حالته هذه وبين صورة البحر امامه » (٢) فالطبيعة حالة فيه وهو حال فىالطبيعة . وهذه خاصية تتميز بها وجدانية مطران المركبة التى تمتزج بالطبيعة وتبادلها المعانى والاحاسيس وكأن الطبيعة عنده كائن حى يتمتع بكافة وخصائص البشر من خوالج واحاسيس » (٣) .

وشعر مطران لا يخلو من الوجدانيات سواء منها ما كان فيض شعور وانسياب عاطفة أم صاحب خيال الشاعر عاطفته اذ نجد فى قصائده ما يدور حول حياة الشاعرالشخصية مثل «حكاية وردة٢/٢٨٨» و « بنفسجة فى عروة ٢/٣١٨ » ، و « العصفور ١/١٠١ » ، وقصيدة « مشاكاة بينى وبين النجم ١/٢٩ » ، و «وردة ماتت ٢/١٠» ، وقصيدة « قلعة بعلبك ١/٩٧ » ، و « هل تذكرين ٢/١٣٥ » . وما يحمل الطابع الرومانسي الواضح مثل « النرجسة ١/٦٣ » ، و « فاجعة فى هزل ١/٢٥ » ، و « فى تشييع جنازة ١/٢٠ » ، و « فنجان قهوة ١/١٤٨»، و « الجنين الشهيد ١/٢٢٣ » مما تتمثل فيه نزعة مطران الوجدانيةالتى حرص عليها فى ثنايا شعره .

واذا كان البارودى قد اتجه فى قصائده الى التعبير عن مشاعره ووجدانه وتصوير معاناته أثناء النفى وما أحدثته الغربة من شعوربالالم والحزن وما أصيب به من مرض ، وما عدت به الايام عليه من فقد زوجته وابنه واصحابه ، فان مطران لم يكتف بمثل هذا التصويرللتجاربالذاتية

---

(١) ديوان مطران ١/١٤٥ ، ١٤٦ ، ذكاء : الشمس .
(٢) التجديد فى شعر خليل مطران ص ٢٥٢
(٣) خليل مطران لمندور ص ٢١

بل كانت وجدانياته ذات اتجاهات متنوعة ، الى جانب تحليله « الدقيق لكل خلجة من خوالج الاحساس والتشريح العميق للحالات النفسيةالتى كانت تلم بقلب الشاعر فتؤثر على كيانه ، وصدورها بعد ذلك فى شعر حافل بالتجارب الشعرية الصادقة . ثم بعد ذلك هذا الفن المركب الذى برز فيه عنصر الفكر وكان بمثابة صمام الامن فى كثير من الاحيان للانطلاق والانفعال والثورة العاطفة وجيشان الشعور . والىجانب كل ذلك كان لخيال مطران — وهو خيال جديد على الشعر العربى — الاثر الكبير فى تلوين احساساته وابرازها فى صور متعددة مختلطة بمشاهد الطبيعة وكائناتها الحية » (١) وبذلك كان الاتجاه الوجدانى مذهبا من مذاهب مطران الذى آثره فى شعره وافتن فيه افتنانا جعله منهجامتميزا فى الشعر العربى الحديث .

رابعا : الوصف والتصوير :

اذا كان الخيال من أهم العناصر المكونة للشعر لانه الاداة اللازمة لاثارة العاطفة واشعالها فتكسو المعانى والافكار بما يبرز مفاتنها ويجلو محاسنها . فان مطران حرص على أن يكون شعره شعر الخيال الذى يعتمد على الخلق والابتكار « والاتيان بالطرائف التى لاتقع الا للذهن الحالم ، حتى غدا ديوانه معرضا جميلا من حلى الخيال النفيسة سواء وصف مطران مشاهد الطبيعة أم مواقف النفس الانسانية ، أم احقر الاشياء المبتذلة فانه يمثلها تمثيلا حيا كأنك تراها أمامك ، ويعبر لك عن محاسنها الظاهرة ورموزها الخفية تعبيرا جديدا بديعا » (٢) . ولذلك فقد رأى اسماعيل أدهم أن مطران « وصاف مصور من الطبقة الاولى بين شعراء العربية لاينافسه فى هذا غير ابن الرومى ، وبراعته فى الوصف والتصوير مشهود له بها . والاصل فيها طبيعة المراجعة التى تأصلت فى نفسه التى تدفعه الى العناية بتفاصيل الامور وجزئياتها ، ومن هنا اعادة الكرة تلو الكرة على الشىء الواحد حتى ينتزع منه مجموع أشكاله وينزل بها الى مقدماته من الجزئيات والتفاصيل ، ولعل هذه الناحية التصويرية والوصفية هى التى أعانت الخليل على أن يكونشاعراقصاصا لان القصص يتطلب الوصف والتصوير ، وهما صفتان غالبتان على شخصية الخليل الفنية » (٣) والواقع ان مطران كان ذا حس مرهف وتفكير دقيق وخيال محلق مما ساعده على التصوير الدقيقاوالتشخيص فى شعره وان « ينفث فى الجماد روحا وحياة جديدة وكأنه يؤمن فى أعماقه

---

(١) التجديد فى شعر خليل مطران ص ٢٦٤

(٢) خليل مطران شاعر الاقطار العربية ص ١٨٤ .

(٣) خليل مطران — ادهم (١٠٩ — ١١٠) .

بوحدة الوجود (١) فاذا وصف حكى الموصوف ، وبالغ فى المحاكاة فجسمه لنا وكأننا نلمسه ومثله لنا وكأننا نشاهده (٢) .

واذا كان الوصف من الأبواب الواسعة فى الشعر العربى على مدى عصوره المختلفة فان التصوير كان « عنصرا أساسيا فيه يوازن عنصر الغناء وعنصر التفكير (٣) . فما ترك الشعر العربى شيئا فى عالم العربى « الا ووصفه ادق وصف وأمعنه تفصيلا »(٤) الا أنه كان وصفا خارجيا وتصويرا للمرائى المشاهدة « واذا كان قد خلع على الطبيعة بعض مشاعره فان ذلك لم يكن لاحساسه بوحدة كونية أو بحلول شعرى فى الطبيعة وانما جاء ذلك عن طريق اللغة ووسائلها البلاغية المعروفة كالتشبيه والمجاز والاستعارة » (٥) . وغاية ما كان يرجوه الشاعر أن ينقل الى السامع صورة المنظر وان يقربه اليه بوصفه وتصويره « ولم يسلم من هذه الطريقة السطحية احد حتى الشعراء الذين اقتصروا على الطبيعة وعرفوا فى الشعر العربى أنهم شعراؤها ككشاجم وابن خفاجه وابن حمديس وغيرهم » (٦) وقد ظلت هذه النظرة الى الطبيعة سائدة فى الشعر العربى حتى العصر الحديث فوجدنا اتجاها جديدا عند البارودى فى تناول المظاهر الطبيعية فلم يقتصر على الوصف فى ثنايا قصائده كما كان الاتجاه السائد عند شعراء العربية بل أفرد للوصف قصائد خاصة ثم كان يصف لمجرد الوصف ولمجرد استجابته لمشاهد الطبيعة » ولان شاعريته وحواسه المرهفة وتذوقه الحاد للجمال كانت تدفعه الى قول الشعر والى وصف مشاهداته لا كما هى فى الطبيعة ولكن يخرجها ملونة بشخصيته وشعوره وأفكاره» (٧) وان شئت فارجع الى ديوانه لتتبين صدق ما اقول فى قصائده المتعددة التى وصف فيها الطبيعة مثل : قال يصف «أيام الربيع. ٢/١» ، قال يصف أيام الربيع «٢/٥٩»، والأبيات التى تبدأ بقوله : «صبح مطير ونسمة عطرة - ٢/٧٨» وقوله : « ونباة اطلقت عينى من سنة ٢/٨٨ » ووصفه « لروضة المقياس ٢/١٣٠»وقوله وهو بسرنديب« ٢/١٤٥» وقوله يصف غيضة «٢/١٤٧» وغير ذلك مما هو مبثوث فى ديوانه . ومن أمثلة اوصافه الرقيقة ذات التصوير الجميل قوله يصف النسيم والمطر .

---

(١) محمد عطا - خليل مطران (نوابغ الفكر العربى ٢٥) ص ٤٤
(٢) السابق ص ٥٦
(٣) راجع خليل مطران لمندور ص ٢٤
(٤) خليل مطران لمندور ص ٣٥
(٥) السابق والصفحة .
(٦) شعر المهجر (المكتبة الثقافية ١٥٠) فبراير ١٩٦٦ ص ٨٥
(٧) فى الادب الحديث ١/١٨٧ وتردد فى خليل مطران شاعر الشرق العربى ص٦٢

وللنسـيم خـلال النبت غلغلـة	كما تغلغل وسـط اللمة المشـط
والريح تمحو سـطورا ثم تثبتها	فى النهـر لا صحة فيها ولا غلط
وللسماء خيـوط غير واهيـة	تكاد تجمـع بالأيـدى فترتبط
كأنهـا واكف السـريح تضربهـ	سـلوك عقد تواهت فهى تنخرط
فالضـوء محتبس ، والماء منطلق	والجو منقبض ، والظل منبسط (١)

وأوصافه للأشـخاص غاية فى البراعة الفنية والتصـوير الدقيق « بل أين منـه المصـور وهو لا يستطيـع أن يبرز على » لوحتـه « دخائل النفوس وأسرار القلوب والحركات والاشارات » (٢) .

يقـول فى وصـف « البلغار » حينما ذهب الى بلادهم مع الحملة الفرنسية لحرب الروس :

اذا راطنوا بعضا سمعت لصـوتهم	هـديدا تكاد الأرض منه تميـد
قباح النـواصي والوجـوه كأنهم	لغير أبى هـذا الأنام جنـود
سواسية ليسـوا بنسـل قبيلة	فتعـرف آباء لهـم وجـدود
لهم صور ليست وجوها وانمـا	تناط اليهـا أعـين وخـدود
يخورون حولى كالعجول ، وبعضهم	يهجن لحن القـول حين يجيد (٣)

ولاشـك أن مطران قرأ هـذه الاتجاهات الجديدة عند البارودى ، وباعتباره من رواد المذهب الرومانسي فى الأدب العربى ، واخص خصائص هذا المذهب الفناء فى الطبيعة فقد أقبل على شـعر البارودى فى الطبيعة والتصوير وأضفى عليه من روحه ووجدانه وخياله حتى جعل منه اتجاها جديدا له خصائصه ومميزاته الواضحة .

ففى مجال الطبيعة قد وصل ما بينها وبين نفسه وخلق فيها روحا حية مفكرة تشاركه انفعالاته واحاسيسه واقبل عليها فى شـغف وحب صادقين فوصف الرياض والأزهار والورود والربيع ، والجبال والعيون والقمر والنجوم . وقد شغلتالازهار والرياض بصفة خاصة جزءا كبيرا من شعره . حيث دفعته عاطفة الحب الى وصف الروضـة وهى مرتع الحب ، والزهـرة وهى معنى جميل من معانيـه . كذلك دفعتـه العزلة والروح الرومانسـية الى وصف الليـل وما يسبح فيـه من نجـوم تشاركه بدورها فى عواطفه وتؤنسه فى وحدته ، ولا تفترق عنه فى حالات

(١) ديوان البارودى ١٧٠/٢
(٢) فى الأدب الحديث ١٩٢/١
(٣) ديوان البارودى ٢٢٢/١ ، ٢٢٣

سهده وكآبته » (١) . ومقدرة مطران الفائقة فى الوصف والتصوير لازمته فى كثير من شـعره الوصـفى لا فى مجال الطبيعة فحسب بل فى مجالات متعددة ، « وتصويره للشخصيات والنماذج البشرية التى التقط ملامحها من الحياة ومن التاريخ أو خلقها مشابهة للحياة بخياله المبدع » (٢) صور أخرى من صور الوصف والتصوير عند مطران ، وقصصه مجال واسع لهذا الاتجاه وان كان « من الصعب ان نفصل فى شـعر مطران عناصره الفنية المتداخلة ، وذلك لأنه يصدر فى هذا الشعر عن ملكة مركبة تجمع بين القصص والدراما والتصوير فنجده يجمع فى القصـيدة الواحدة بين اللـوحات الواسـعة المليئة بالحركة والحيـاة ، وبين الصـور الفـردية للشـخصيات التى يصـنعها من واقع الحيـاة أو من تصـورات خياله الخالق » (٣) .

ففى قصيدته « فتاة الجبل الأسـود » يمجد البطـولة والأبطال ثم يبدع فى تصوير حرب العصابات وينتقل الى وصف الفتاة البطلة مستعينا بمظاهر الحرب لتصوير جمالها وهى متنكرة فى زى فارس محارب تقود جمعا من مواطنيها الثائرين على حكم الأتراك فى اقليم « الجبل الأسود » فيقول :

ففاجأهـم هابط كالقضـــا ء فى شـكل غصن الصبى أمرد
لهيب الحـروب على وجنتيـهوالنقـع فى شـعره الأسـود
وفى محجريه بـريق السـيو ف وظـل المنية فى الأثمـد (٤)

وفى قصـيدته « حـرب غير عادلة ولا متعادلة بين أمة كبيرة وأمة صغيرة » يتحدث فى قسمها الأول عن رسالة الشاعر ازاء قومه المحتلين ثم يصور زعيم الثوار وهو فى خيمته على قمة الجبل ثم يصـف غارة من غارات المستعمرين على الثوار المنتصرين ويصور هزيمة الأعداء ومروءة الثوار :

يا يوم غارة ذى الغـرو ر وقـد دهاهـم من أمم
ذئب توهمهـم نيـا ما فى الحظـيرة كالنعـم
واذا بـه فى أسـرهم شـاة وشيعتـه غنم (٥)

---

(١) التجديد فى شعر خليل مطران ص ٢٩٩
(٢) خليل مطران لمندور ص ٤٠
(٣) السابق والصفحة
(٤) ١٨١/١
(٥) ١٧٤/١

« والى جانب هذا الوصف التصويرى الذى صور به مطران تلك الحرب القديمة والحديثة والأحداث الخطيرة فى عصره والأعمال التاريخية الكبيرة — الى جانب هذا نجد فى شعر مطران كثيرا من الوصف التصويرى الذى يلجأ اليه فى تعبيره عن التجارب الشعورية والأشياء العابرة التى تقابله فى حياته اليومية . وهنا يستعين الشاعر بريشته ليصور ما يقع عليه نظره ويمر خلال شعوره ، ولهذا يتعقد فن مطران المركب فنجد فيه الفرضين الوجدانى والتصويرى جنبا الى جنب (١) .

وقصائد « فى الغابة ٢/٣٠٢ » ، و « من غريب الى عصفورة مغتربة ٢/٢١ » ، « الاثر الباقى ١/٢٦١ » ، و « المرآة الناظرة أو عين الأم ١/٢١ » ، و « الجنين الشهيد ١/٢٢٣ » ، و « فتاة الجبل الأسود ١/١٧٩ » و « فنجان قهوة ١/١٤٨ » . نماذج واضحة لهذا الاتجاه الذى يجمع بين فن الشاعر التصويرى ، ووجدانه الشخصي أو الوطنى الواضح أو المبتكر الذى بلغ فيه الشاعر أسمى درجة فى فن الوصف والتصوير حيث « يصف الموقف ويتمثل الحالة ويصور الحركة ويعرض المشاعر والانفعالات ويلائم بين العواطف والجو بصورة عامة ، فتبرز لنا من كل ذلك لوحة كبيرة يلونها الشاعر بالظلال والألوان التى تناسب البيئة الطبيعية التى يلتقط منها هذا المشهد ، والحالة النفسية التى تلابس الشخصيات وتستلزمها الحوادث « (٢) مما يعتبر جديدا فى الشعر العربى واتجاها متميزا تفردت به شاعرية مطران التى تحصنت بالذكاء والقدرة الفكرية وقوة التخيل والتصوير الدقيق .

خامسا : الصياغة الشعرية عند مطران :

١ — حرص مطران فى اتجاهه الأدبى الجديد على أن يحافظ على شكل القصيدة العام والصياغة الفنية التقليدية القديمة « حتى لا يخرج على المألوف ويساير الذوق العام الذى كان يسيطر على العصر » (٣) واهتم كل الاهتمام بتجديد المضمون الشعرى فى فنونه وأغراضه ومعانيه وأخيلته وكأنه كان ينحو فى هذا الاتجاه منحى الشاعر الفرنسي « أندريه شينيه » زعيم المدرسة الكلاسيكية الجديدة فى دعوته التى لخصها فى بيت من الشعر مضمونه « فلننقل أفكارا جديدة فى أشعار قديمة » (٤) ومن هذا المنطلق اخذ مطران يوجه فنه الشعرى ليستوعب الأغراض الأوروبية

---

(١) التجديد فى شعر خليل مطران ص ٢٧٥
(٢) السابق ص ٢٨٣
(٣) التجديد فى شعر خليل مطران ص ٢٩٣ .
(٤) راجع خليل مطران لمندور ص ١٠ ، ١١ .

والموضوعات الرومانسية والمعانى التصويرية التى يحفل الشـــعر الغربى بها ، كما عمل على تطويع اللغة لتستوعب كل ذلك ، دون أن تنبو عن الذوق العربى ، أو يحيد فيها عن الأصول والقواعد المتبعة » (١) . ولهذا كان اهتمام مطـران بالفكرة أولا ثم المعانى واسـتقصائها ، مع ملاحظـة الوحدة الفنية وترابط المشاعر وتسلسلها ، ولا يهمه بعد ذلك أن جاءت الفاظه سهلة ام جزلة ، بسـيطة ام فخمة ، ذات وقع ورنين موسـيقى أم لا ، ادت المعنى المـراد أم قصرت عن ذلك . فكان بذلك شـاعر معان لا شاعر صناعة وصـياغة حتى اتهمه بعض النقاد « فى أسـلوبه بالعجمة والخـروج على الذوق العـربى ، فى حين انه كان يتبع فى قصـائده تلك الصياغة التقليدية المعروفة ، وهذا الشكل الذى رسمت فيه القصـيدة منذ وصلت الينا » (٢) .

ومهما قيل فى صفة المعاودة والمحاسبة التى انطبعت بها شـخصية مطران وجعلته يحـرص دائما على الرجوع الى شـعره يهذبه وينقحه ، ويغير من وضع الأبيات فى القصيدة ويصلح من بعض الكلمات حتى اعتبره بعض النقاد من مدرسة الصنعة الشعرية التى يرجع الزمن بها الى عصور الأدب الزاهية وكان من ابرز شعرائها أوس بن حجر وزهير بن أبى سلمى وابو تمام (٣) . مهما قيل فى هـذا الاتجاه عند مطران فان شـعره ملىء بالألفاظ الغريبة الثقيلة على النطق والسمع ، والألفاظ العامية المبتذلة ، والأسـاليب البسيطة السـاذجة ، والتعابير والكلمات غير الشعرية مما ينقص من قيمة شعره ويجعل منه فى هذا الصـدد اقل بكثير من شعر زميليه شوقى وحافظ اللذين اهتما اهتماما عظيما بالكلمـة الى جانب اهتمامهما بالمعنى ، ولم يضـحيا بناحية فى سـبيل الأخرى . وان كان حافظ اكثرهم اهتماما بالألفاظ وجزالتها .. استمع اليه يصف ثورة البحر أثناء رحلته الى ايطالية :

عاصـــف يرتمى وبحـــر يغير	انا بالله منهمـــا مســـتجير
وكأن الأمـــواج ــ وهى توالى	محنقات ــ أشجان نفس تثور
ازبدت، ثم جرجرت، ثم ثارت	ثم فارت كما تفور القـــدور
ثم أوفت مثل الجبال على الفلـ	ـك وللفلك عـــزمة لا تخـــور(٤)

---

(١) التجديد فى شعر خليل مطران ص ٣٧١ .
(٢) السابق ص ٣٧٢ .
(٣) راجع خليل مطـران لمنـدور ص ١١ ، خليل مطـران للدكتور اسـماعيل ادهم ص ١٧ ، خليل مطران شاعر الأقطار العربية ص ٢٥١ .
(٤) الديوان ٢١٦/١ .

فانك تحس بالحيوية والقوة الايحائية للأفعال التى استعملها حافظ فاثرت المعنى وخلقت الصورة المؤثرة على النفس والوجدان .

ولغة شوقى كانت لغة حية تؤدى المعنى فى وضــوح ودون مواربة ، وكثيرا ماكانت متوهجة بالحيوية ومثيرة ومصقولة ملائمة لمعانيه وافكاره.

اما مطــران فقــد قصر فى ذلك كثيرا وبذلك انخفض عن زميليه فى السبك والمتانة . ومن الالفاظ الغريبة التى استعملها : « عــزهاة » . « الثفل » فى قوله فى قصيدة « الجنين الشهيد » :

ويوســـعه رزقا ويغذى من الثفل (١)

وقوله :

من كــل جانب لهيب ثــــارا فشال و (اسبكر) واستدارا (٢)

ومن الفاظه غير الشعرية قوله :

نوائب تأتى كالليالى و « تستتلى » (٢)

وقوله :

يا عيــد ذكــر من تناســـى لم نك من آبقة « العبــدى » (٤)

ومن الأساليب المبتذلة قوله :

وهــل تغنى (اغبة) فكلمــــا انشــد علم الطيـــور النغما (٥)
وليأتنـــا بسل ماء سـلسل (وطرد خيش) من هواء ممتلى (٦)

كما نجده سنة ١٩٢٤ يكتب قصــيدته الرائية « نيرون » ليلقيها فى فى مدرج الجامعة الأمريكية ببيروت فيحاول فيهــا اظهار براعته اللغوية

(١) الديوان ٢٢٣/١ . والثفل رذال الطعام .
(٢) الديوان ٣٠/٢ .
(٣) الديوان ٢٢٤/١ .
(٤) الديوان ٥٣/٢ .
(٥،٦) الديوان ١٧٠/١ .

وتمكنه من القاموس الكلاسيكى فيأتى فيهـا بكثير من الألفاظ الشاردة والمستغلقة خلال أبياتها التى طالت الى الثلاثمائة والعشرين بيتا فى قافية واحدة . ومن أبياتها التى اشتملت على ألفاظ غريبة قوله « عن «نيرون » :

بارز الصـــدغين رهـــلا بادنا ليس بالأتلع يمشي (مسيطرا) (١)
الان حتى وجـــد اللين بهم فجفا ثم عتا ثم (اقمطـــرا) (٢)

وفى نهاية المطولة يقول :

من يلم « نيرون » انى لائـــم أمة لو (كهرته) ارتد كهـــرا
أمة لو ناهضـــته ســــاعة لانتهى عنها وشيكا و (اثبجرا) (٣)

وكأنه — على الرغم من ادراكه لأهمية التجديد فى القصيدة العربية ، وعلى امتداد فترة الخبرة والتجربة الواسعة فى مجال الشعر عنده — لم يدرك على الصعيد النظرى ان التجديد فى الشــعر انما يصـيب اللغـة الشعرية قبل أى عنصر آخر (٤) .

ومهما قيل فى الاعتذار عن استعمال هـذه الكلمات الميتة فان أعظم خطر على الشعر أن يحوى ألفاظا شـاردة لأن ذلك يحد من تفكير القارىء ولا يدع مجالا للانطلاق والتصور . « وليست براعة البيان فى الاكثار من الآبد المنسوخ بل فى انتقاء الفصـيح المألوف وترتيبه فى عبارات مترابطة المعانى ، متآلفـة الألوان : خفيفة اللفظ لطيفة الوقـع » (٥) . كما ان استعمال الكلمات الدارجة مثل « بابا » ، « أبو شـنب » والتساهل فى استعمال المفردات الشائعة وعدم الدقة فى استعمال الكلمة الملائمة للمعنى قد طبع شعر خليل مطران بطابع الرتابة والهدوء مما جعل أسلوبه اقرب الى النثر منه الى الشعر كقوله :

هل بدأ الخطبــة فى دنيـــاه يقـــــول : يا بابا ويا أماه (٦)

كما أن صفة المعاودة التى كانت تدفع به الى النظر المتكرر فى شعره لتنقيحه وتهذيب نواحيه قد طبعت شـعر الخليل بطابع العقل والفكر ،

(١،٢،٣) الديوان الجزء الثالث صفحات ٥٠ ، ٥١ ، ٧٣ على التوالى .
(٤) راجع مقال : الشــعر العربى المعاصر للدكتورة سـلمى الخضراء الجيوسى بمجلة عالم الفكر مجلد ٤ عدد ٢ سنة ١٩٧٣ ص ٣٢٥ .
(٥) الغربال ص ٢٠٥ .
(٦) الديوان ١٧٠/١ .

ولاشك ان لغة العقل والفكر انما تصلح للنثر لا للشعر الذى نراه ميدانا لانطلاق الخيال وسبحـات النفس وتهويماتها ، ولهذا وجدنا الأسلوب النثرى هو طابع الكثير من شعر الخليل .

فاذا رجعنا الى قصصه أو قصائده التى يتبع فيها السرد القصصى، والقصائد الشخصية التى كان يجامل بها فى المناسـبات الكثيرة ـ وما أكثرها فى شعره ـ وجدنا أساليب غاية فى البساطة وقرب المتناول ولعل احتفاله بالفكرة وشدة عنايته باستقصائها ، وتتبع جزئياتها كان السبب الاساسى فى سهولة لغة مطران وابتعادها غالبا عن الرصـانة والجزالة . والشواهد على ذلك ـ كما قلت ـ كثيرة . ففى قصـة « فنجان قهوة » نرى بساطة الألفاظ وسهولة الصـياغة جلية واضحة . اسـتمع اليه يقول فيها :

فتحرك الجندى حين تنسـما ... ذاك الشذى وراى الغلام تقدما
وتناول الفنجان . ثم تفطنـا ... لمقال سـيده وأدرك ما عنى (١)

تجد كل لفظة تحمل معناها المعجمى ولا تحتمل غيره ولا توحى بأى امتداد شـعورى أو ايحاءات نفسـية أو عاطفية . ومن قوله فى قصـة « بنفسجة فى عروة » :

جعلت فى عروتى بنفسـجة ... تزين صـدرى ونعمت الزينة (٢)

فعند قراءة هذه الكلمات تجد بساطة التعبير وقرب المعنى مما هو اقرب الى أسلوب النثر منه الى الشعر الذى هو لغة الوجدان والشعور. يقول « بول فاليرى » « ان الشعر هو الكلام الذى يراد منه ان يحتمل من المعانى ، ومن الموسيقى أكثر مما يحتمله الكلام العادى ، والشاعر المجيد حقا يمتاز من غير المجيد بأنه اذا تحدث اليك لم يمكنك ان تسير معه كما تسير مع نفسك وانما يضطرك ان تفكر ، وان تجهد نفسك فى أن تفهمه وتحسه وتشعر به »(٣) . ومطران ليس كذلك فى أكثر شعره . استمع اليه وهو يبعث بتحياته وأشواقه الى صديقه « باسيلى » :

واقرأ سلامى لأخى « باسيلى » ... واشـفعه بعد الاذن بالتقبيـل
وقـل له : أوحشـتنا كثيرا ... وأوحش «الأربع» و «القصورا»

(١) الديوان ١/١٥٤ .
(٢) الديوان ٢/٣١٨ .
(٣) راجع الصراع الادبى بين القديم والجديد ص ٢٩٠ للشيخ على العمارى .

فليشرب الصحة شرب المـــاء   ولينشق السرور فى الهـــواء
وليأتنـــا بســـــل ماء سلسل   «وطرد خيش» من هواءممتلى(١)

فستجد الألفاظ السهلة والكلمات الدائرة على الألسنة بجانب العامية المبتذلة .

وفى بساطة من التصوير والتعبير نجد الشاعر يصف حالة بطل « شهيد المروءة وشهيد الغرام » بعد أن انتابته نوبةمن الصرع ولماعلمت خطيبته « لبيبة » بحالته اسرعت اليه وقد استبد بها الحزن والألم لما حدث له فيقول :

وكـان وهـــو ثائـر   اذا أتــــاه زائــــــر
كشـر عن أضراســـه   وهـــم بافتراســـــه
وارســـلوا من اخبـرا   « لبيبة » بما جــــرى
فاقبلـــت منكمشـــه   مذعـــورة مرتعشــــه
ودخلـــت مجتـــرئه   غرفتـــــه مختبئـــه
وكـــان فى ســـــكون   من ثـــورة الجنـــون
مســـتغرب القيـــود   يعبـــث بالحـــديد
فابتسمت تكلفـــــا   وهـــى تمـــوت كلفـا
فهش منـــــرورا بهـــا   وبش حـــين قربهـــــا (٢)

وكان مطران يعترف بهذه البساطة فى أسلوبه فيقول :

هذا كتابى ليس نثرا مرســلا   وليس شـــــعرا فهولا ولا (٣)

٢ - ولم يكن اهتمام مطران بالفكرة والحرص عليها قد لون أسلوبه بهذا المستوى من البساطة والقــرب فحسب ولكنه أيضـا قد طبع هذا الأسلوب بطابع الرتابة فى الموسيقى والوقع الخافتالهادىء فلا ايقاع للكلمات ولا رنينللألفاظ كما نجد عند شوقى وحافظ من الموسيقىذات الجرس القوى والوقع الأخاذ فى كثير من أشعارهما . واقرأ له ما شئت من أشـعار تجد موسيقى الالفاظ خافتــة هادئة ، خالية من الجرس الموسيقى والرنين الذى يشنف الآذان ويطرب الأسـماع . وليس معنى هذا أنه قد جعل شعره كله « خلوا من الموسـيقى التى تكسب الشـعر

(١) الديوان ١٧٠/١ .
(٢) الديوان ٩٢/١ .
(٣) ديوان الخليل ١٧١/١ .

الأنغام التوقيعية التى تساير انفعالات الشاعر وذبذبات شعوره » (١).
ولكنه كان كذلك فى معظمه . وفى بعض اشعاره كان يحرص على جرس الألفاظ ووقعها الذى يطرب النفس والأسماع مثل قصيدته المشهورة « المساء » والتى يقول فيها فى موسيقية عذبة ونغم جميل :

ولقد ذكرتك والنهار مودع ،والقلب بين مهابة ورجاء
وخواطرى تبدو تجاه نواظرى كلمى كدامية السحاب ازائى
والدمع من جفنى يسيل مشعشعا بسنا الشعاع الغارب المترائى
والشمس فى شفق يسيل نضاره فوق العقيق على ذرا سوداء (٢)

كما اعتمد على اختيار الجملة وتنسيقها والبعد بها عن الحشو ، ولهذا فقد لجأ الى الايجاز ، كما استخدم بعض ألوان البديع مثل الطباق والجناس والحذف والتقديم والتأخير مما يكسب التركيب اللغوى قوة ويضفى على الشعر روعة وجمالا .

على ان موسيقى مطران ان لم نجدها فى رنين الألفاظ ، وتوقيع الكلمات فاننا نجدها فى حرصه على أن تساير أنغامه انفعالاته وذبذبات شعوره ومواءمتها للتجربة الشعرية والعاطفة الصادقة ، وتتجلى « تلك الموسيقى ـ موسيقى النفس الهادئة حين يوفق فى التعبير بدقة عن ذبذبات العاطفة واهتزازات الاحساس ، فتساير النغمات الرقيقة الطلاقة التعبيرية فى صياغته وتنساب مع العاطفة المرهفة وتخلق للمعانى الروح الذى ينبغى ان ترفرف به فتسرى فى قصيدته الموسيقى النفسية هادئة شجية » (٣) مثل قوله فى قصيدته « من غريب الى عصفورة مفتربة » :

يا من شكت الى معى	طيبته فى مسمعى
شكواك الطف بلسم	لجراحة المتوجع
ما أعلق الشدو الرخيم	بكل قلب مولع
غنى أهازيج النوى	وعلى نواحى أو معى (٤)

٣ ـ واذا كان مطران قد اعتمد على الموسيقى الظاهرة التى تتمثل فى الوزن والقافية فانه أضاف الى هذه الموسيقى تلوينا وتنغيما عذبا . فالى جانب استعمال البحور التامة قد نظم على مجزوءات البحور

(١) التجديد فى شعر خليل مطران ص ٣٨٣ .
(٢) ديوان الخليل ١٤٦/١ .
(٣) التجديد فى شعر خليل مطران ص ٣٨٤ .
(٤) الديوان ٢١/٢ ، ٢٢ .

ومشطورها كما استخدم « مخلع البسيط » ، وجدد فى القوافى حيث جمع بين « القوافى الداخلية والترصيع فيما بين شطرى البيت الواحد. فنجد مثلا فى كل بيت من الابيات قافيتين فى كل شطر » (١) مثل قوله فى قصة « شهيد المروءة » :

يصـــدع الخيـــاما   ويفـــزع القيـــاما
ثم شـــكا ثم زفـــر   ثم بكـــى ثم نفـــر
يا قـــرة النواظـــر   وبهجـــة الخواطـــر (٢)

وقصيدة « عروس فرشت لها الأرض بالزهر » من مشطور المتدارك مع شيء من التجديد فى القافية : ــ

هب زهر الربيـــع   فى نظـــام بديع   تحت أقدامهـــا
وعــوالى الغصون   نكست للعيـــون   نضر أعلامهـــا (٣)
« فاعلن فاعـــلان   فاعلن فاعـــلان   فاعلن فاعـــلان »

كما لجأ الى المخمسات كقصيدته « الجمعيـــة التشريعيـــة فى بدء تأسيسها ١٣/٢ » وقصـــيدة « الجنين الشـــهيد » الى جانب التزام المخمسات فى أبياتها فانه كرر فيها كثيرا من القوافى داخل الابيات كقوله :

فهذا معاطيها   وذاك مداعب   وهذا مداجيهـــا   وذاك مشاغب
وهذا مراضيها   وذاك مغاضب   وهذا مباكيهـــا   وذاك مـــلاعب
وكلا ترى منهم على خلق رذل (٤)

واتجه الى التثليث (وهو أن ينوع فى القافية على أن تتحد فى الشطر الثالث) كما نرى فى قصته « الطفل الطاهر ٢٦١/١ » و « تحية الحرية » والتى يقول فيها :

حييت خـــير تحيـــة   يا اخت شـــمس البرية
حييت يـــا حـــرية
الشمس للاشـــــباح   وانـــت لـــــلارواح
كالشمس يا حـــرية

---

(١) التجديد فى شعر خليل مطران ص ٣٨٩ .
(٢) الديوان ٩٠/١ ، ٩٢ ، ٩٣ .
(٣) الديوان ٢٩٩/٣
(٤) الديوان ٢٣٠/١ و ٢٣١

• انت النعيم واحلى انت الحياة واغلى
للخلق يا حرية (١)

كما كان يتصرف فى الأوزان ويحاول ابتكار أوزان جديدة ، كقصيدة « تهنئة بمولود » التى جاءت على أوزان « السريع » مع تصرف فى ترتيب تفاعيله . يقول فيها :

فيك انجلى ياليل طفل صغير فوق السرير
طفل كجدية سرى أمير
لما بدا نادى بشير الصفاء بشرى العلاء
بشرى الهدى بشرى الندى والوفاء (٢)

فهى على وزن : « مستفعلن مستفعلن فاعلان مستفعلان »
مستفعلن مستفعلن فاعلان (٣)

كما كان يأتى بالشعر المزدوج القافية كقصيدته « الشاعر والطائر ٢٠١/١ » ، ويذهب فى تلوين القافية فى القصيدة الواحدة الى ابعد حد فيقول فى « ليلة سهاد » (٤) :

طال ليلى والثريا فى سهاد وكلانا فى ظلام وحداد
ايه يااختى فى الوحشة هل لك الف مثل من ابكيه مات ؟
فتناثرت ولم يبق الاسي منك الا دمعات ذاكيات (٥)

وجمع بين اكثر من بحر فى قصيدة واحدة كقصيدته « غرام طفلين ٢٤٥/١ » حيث جمع بين مجزوء الرمل ، وبحر الكامل . وفى قصته « الطفلان ٦١/٢ » جمع بين ثلاثة بحور حيث تنقل خلالها من الرمل الى الطويل الى الكامل . الى جانب التنويع فى القوافى فى بعض ابياتها والتزام قافية واحدة فى بعضها الآخر .

هذه المحاولات فى التلوين فى القوافى والجمع بين اكثر من وزن فى قصيدة واحدة واللجوء الى المخمسات والمثلثات والتصرف فى بعض

---

(١) الديوان ٤٥/٢
(٢) الديوان ٣٠٠/١
(٣) راجع ص ٢١٣ ، ٢١٤ من خليل مطران شاعر الأقطار العربية .
(٤) خليل مطران ص ٤٩ لمحمد عطا .
(٥) الديوان ١٨٤/٢

اوزان البحور مماوجدناه عند مطران انما كانت محاولات طفيفة لا تخرج فى مضمونها عن الأوزان التى نظم عليها العرب الأقدمون ، وليس فيها جديد على الشعر العربى ؛ وشعر الأندلس بموشحاته اصدق مثال على ذلك . « وقد نادى بعض النقاد والمحدثين بضرورة التجديد فى الأوزان بالاعتماد على هذا التنويع الذى نراه عند مطران وبالتصرف فى مجزوءات البحور ... بحيث تشتمل القصيدة الواحدة على أكثر من بحر أومن مجزوئه (١) » . واذا كان مطران بهذا التوزيع فى الموسيقى لم يخرج على اوزان الشعر العربى المعروفة فانه نجح فى كثير من هذه المحاولات ووفق فى استخدامها بما يلائم طبيعة الموضوع والتجربة الشعرية، كما استطاع ان يخطو فى هذا التنويع خطوات اخرى اكثر دقة واتقانا (٢) مع من سبقوه فى هذه المحاولات من شعراء الأندلس ومعاصريه من شـــعراء العصر الحديث .

واذا كان السحرتى يعتبر مطران بشعره المتحـرر من القافية من اول المبشرين بالحرية الفنية واسـتقلال شخصـية الاديب والفنان ، ويعتبر قصيدته البديعة « فنجان قهوة » التى دبجها فى أواخر عـام ١٩٠٢ آية جراته الفنية والبـذرة الأولى فى الشعر المرسل ، ويضيف انه لا يعرف شاعرا سبقه الى التحرر من عبودية القافية (٣) . فاننـا نخالف السحرتى فى ذلك لان الشعر المتحرر من القافية قد عالجه شعراء سابقون على مطـران . فقـد نظم احمـد فارس الشدياق (١٨٠٤ — ١٨٨٨) ابياتا اربعة متحررة من القافية فى كتابه « الساق على الساق فيما هو الفارياق » الذى نشر بباريس سنة ١٨٥٥م . كما ان«رزق الله حسون » (١٨٢٥ — ١٨٨٠) فى ترجمته المنظومة للفصل الثامن عشر من سفر ايوب فى كتابه « اشعر الشعر » الصادر عام ١٨٦٩ قد نظمها فى شعر متعدد القافية مما ينفى ريادة مطران لهذا الاتجاه . وسنتناول هذا الموضوع بالتفصيل والتوضيح عند حديثنا عن الشعر المرسل عند عبد الرحمن شكرى ومدرسته .

٤ — اما من حيث معانيه فان حرصه على الفكرة وجعلهـــا فى المقام الأول من اهتمامه قد جعل شعره حافلا بالمعانى المبتكرة الجديدة. كما ان ثقافته الواسعة قد مكنته من احتواء المعانى الغربيــة والعصرية ومدت معانيه بالدقة واحكام الاداء والطرافة والجدة وما امتـــاز به

---

(١) راجع : الدراسة الادبية — رئيف خورى ص ٥٣ — ٩٢ ، التجديد فى شعر خليل مطران ص ٤١٥ ، ٤١٦

(٢) التجديد فى شعر خليل مطران ص ٤١٤

(٣) راجع شعراء مجددون ص ٢٦ و ٤٧

مطران من طبع مصقول ، وسجية موهوبة ، وحس مرهف . كل ذلك قد أسهم فى جعل معانيه « غزيرة لا تجف ولا تنضب ، دقيقة لا تكذب ولا تهول ، واضحة ليس فيها غموض ولا ابهام ، وتلك آية الشعر الرفيع والادب الراقى البديع » (١) . كما كانت افكاره ومعانيه « متتابعة مرتبة فى تسلسل منطقى واضح ووحدة موضوعية تقرب الفكرة الى الذهن وتحببها الى النفس » (٢) ، حتى تشعر وكانه يقسم القصيدة الى عناصر كل عنصر يسلم نفسه الى تاليه ولا يترك هذا العنصر حتى يستوفى جوانبه ويوفيه حقه من الابانة والتوضيح . وقصيدته « من غريب الى عصفورة مغتربة ٢١/٢ » مثال على ذلك ، فهو فى هذه القصيدة يأخذ فى مناجاة العصفورة المغتربة كاغترابه يسألها ان تغرد تغريدا حزينا باكيا يجاوب مافى نفسه من حزن واكتئاب ، ثم تراه ينتقل الى تساؤله عما حدا بها الى هذا الاغتراب وفراق الوطن ، ومنه الى وصف اسراب الطير التى تحلق سابحة فى الجو ، ثم يطلب الى العصفورة الأوبة الى الوطن الحبيب » (٣) .

اما معانيه المبتكرة فكثيرة فى ثنايا شعره وعلى الأخص قصصه الشعرى الذى عبر فيه عن « معان تجيش فى عقله وتضطرب فى نفسه كقصة « الطفلة البويرية » التى نظمها فى أول الحرب بين بريطانية والبوير للدلالة على شجاعة البوير ضد البريطانيين » (٤) ولمطران فلسفته الخاصة فى فهمه للأحداث وسياسة الحكم والمعاملات والعلاقات الانسانية والعواطف الرفيعة والطبيعة من حوله ، فيأتى فى كل ذلك بالمعانى المبتكرة والأفكار البديعة ، يقول فى المشيب :

ولا غركم منى ابتسام بلمتى فرب ابتسام لاح وهو شبوب
أليست نجوم الليل اشبه بالندى على انها جمر ذكا ولهيب (٥)

ويقول فى سخرية لاذعة من الشعوب الضعيفة على لسان احد الملوك .

انى منيت بأمة مخمورة من ذلها ، ولها القناعة مشرب
لا ظلم يغضبهم ولو أودى بهم أتعز شأنا أمة لا تغضب ؟
اعيانى التفكير فى ادوائهم مما عصين ، وحرت كيف اطبب ؟
فلأبنين لهم جدارا ثابتا كالأرض ، لا يفنى ولا يتخرب (٦)

(١) خليل مطران شاعر الاقطار العربية ص ١٩٦
(٢) التجديد فى شعر خليل مطران ص ٤٠١
(٣) راجع خليل مطران لمحمد عطا ص ٥٣
(٤) خليل مطران شاعر الاقطار العربية ص ١٩٥
(٥) الديوان ٢٧٦/٢
(٦) الديوان ٦١/١

كما أودع شعره خلاصة تجاربه وانطباعاته عن الناس والحياة من حوله فرأينا الكثير من الحكم الخالدة التى كان يختتم بهـا كثيرا من قصصه الشعرى يستقيها من مغزى القصة وسياق حوادثهـا . ففى قصته الشعرية « مقتل بزرجمهر » يختم القصة على لسان ابنة الوزير بهذه الحكمة الرائعة :

ما كانت الحسناء ترفع سترها   لو أن فى هذى الجموع رجالا (١)

وفى بعض الأحيان نجد مطران وقد تغلب فكره على عاطفته فيسمعنا رأيه ونظراته الفلسفية فيما حوله من أحياء الكون فى ابداع فنى ومعان غالية . ففى قصيدته « العالم الصغير مرآة العالم الكبير » يتحول عن مناجاة صاحبته الى فلسفة ما حوله من أحياء الكون فيقول :

أرأيت صوغ الدر فى العقيان ؟   هـــذا حباب البن فى الفنجـــان
فلك تمثـــل شمسه ونجومـــه   أفلاكنـــا فى السـير والدوران
« ليلى » أجيلى الطرف فيه تنظرى   سر الكيـــان وآية الازمـــان
تجـــدى سماوات وسـعن عوالما   فتانـــة الابـداع والاتقـــان (٢)

وعلى الرغم من أن باب الشعر لا يتسع للفلسفة ولا يفتح لها بابه فان ما قصدنا اليه من ذكر قصائد مطران التأملية انما هو بيان معانيه الجيدة وأفكاره الرائعة مما ينم عن تجربة عميقة فى الحياة ونظرة فاحصة واعية وخيال قوى مما كان أثرا لتلاقى الفكر والخيال الابتداعى عنـد مطران .

ويطول بنا الحديث ان أردنا أن نأتى على المعانى الجديدة والصور المبتكرة عند مطران . ولكننا نقرر أن مطران لم يكن محاكيـا أو مقلدا فى معانيـــه وأخيلته وانمـــا كان يطلق النفس على سجيتها للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره تعبيرا حرا مستقيما فتأتى معانيه متصلة بنفسه ووجدانه نابعة من بنات أفكاره . وقد مكنته تجاربه الواسعة وثقافته المتشعبة وقدرته الفائقة على الوصف والتخيل من الابداع فى معانيـه وابتكار الأفكار والخواطر ، مما ساعده على تحقيق هدفه الذى سـعى اليه ، وهو نقل الشعر العربى الى أجواء جديدة وامداده بفنون وموضوعات غير مألوفة أو مكررة مما ترك أثرا واضحا فى الشعر العربى الحديث . وخطا به خطوات رائدة فى مجال النهضة الادبية المعاصرة .

---

(١) الديوان ١/١٢٣
(٢) الديوان ١/١٥٥

البــــاب الثــانى

جماعة الديوان وتجديدها فى القصيدة الغنائية

مقـــدمة :

١ ـ مع مطلع القرن العشرين :

مع مطلع هذا القرن كانت هناك ثورات مختلفـة فى اتجـاهاتها واهدافها بعد ما كان من تلاحق الاحداث واختلاف اشكال المجتمع فى الربع الاخير من القرن الماضى . وعلى الرغم من فشل الثورة العرابية فانها تركت فى النفوس تطلعا جديدا الى الكفاح والنضال ضد الاحتلال الانكليزى الذى جاء ليحمى الخديو من الشعب الثائر من أجل حقوقه وحريته وكرامته . وكانت دعوة الشيخ جمال الدين الأفغانى من اقوى العوامل فى التبصير بحقوق الشعب ، حيث ايقظ « العقول من غفلتها ونبه شباب الأزهر الى ضعف التوجيه الفكرى فى العالم الاســلامى ، حتى لقد الفوا من بينهم جماعة تسعى فى اصلاحه ، وكان من تلاميذه المقربين : محمد عبده ، وعبدالكريم سلمان ، وسعدزغلول ، وابراهيم الهلباوى ، وعبد الله نديم ، وقاسم امين ، وحسن عاصـم ، وحسن عبدالرازق وسواهم» (١) وكما هو معروف فان الكثيرين من هـــذه الأسماء قد قاموا بأدوار قيادية فى نهاية القرن المـاضي ومطلع القـرن الحالى .

فمحمد عبده (١٨٤٩ ـ ١٩٠٥) كان صاحب الدعوة الدينيـة والشعبية الواسعة التى الهبت المشاعر وحركت القلوب واعدت الراى العام الوطنى المستنير ، بل كمـا يقول عنـه « اللورد كرومر » الروح المدبرة للثورة العرابية . وكان هو الواضع لصيغة اليمين الوطنى الذى اقسم به جميع رجالات مصر وقوادها ، على أن يكونوا يدا واحدة ، وهو الواضع كذلك لصيغة القـرار الذى عزلت الامة به « توفيق بن اسماعيل » . كما دعا الى التطوع فى صفوف الجيش المدافع عن أرض الوطن والى التبرع له بالمؤن والمال والسلاح (٢) . وكان له أكبر الأثر فى الثورة الكبرى التى شهدتها البلاد على يد مصـطفى كامل وسـعد زغلول فى بداية القرن العشرين .

و **عبد الله نديم** (١٨٤٥ ـ ١٨٩٦ م) وهو خطيب الثورة العرابية ، وصاحب الحجة القوية والبيـان البليغ وكان « يقـود الراى العـام ويحسب حسابه فى كل ما يخطه قلمـه أو تنطق به شفتاه » (٣) وكان

---

(١) راجع دراسات فى الادب العربى الحديث ومدارسه (الحلقة الاولى) ص ١٠
(٢) السابق ص ١٣
(٣) زعماء الاصلاح فى العصر الحديث ص ٢٠٢

بجرائده « التنكيت والتبكيت » و « الطائف » و « الاستاذ » صاحب دور أساسي في نمو الرأى العام الذى يتطلع الى نظام الشورى والاصلاح فى الأمور الاقتصادية والسياسية والاجتماعية . واذا كان السيد جمال الدين رسول الخاصة فى هذه المعانى ، فعبد الله نديم كان رسول العامة ، قطر المعانى التى يدعو اليها جمال الدين الى الشعب ، واوصلها الى التاجر فى متجره ، والفلاح فى كوخه ، والتلميذ فى مدرسته » (١) .

و قاسم امين صاحب الدعوة الى التحرير الاجتماعى وما كان لهذه الدعوة من آثار واسعة فى اثارة قضية تحرير المرأة التى كانت ميدانا واسعا للشعراء والأدباء ما بين مؤيد ومعارض .

وكانت الدعوة التحررية التى قادها عبد الرحمن الكواكبى (١٨٤٨ — ١٩٠٢) ضد الظلم والطغيان ومهاجمته للسلطان عبد الحميد وصموده أمام تهديداته ومطاردته له ، وهو لايألو جهدا فى اظهار معايبه وتشخيص أمراض المسلمين وتلمس العلاج لحالهم بمقالاته المتتالية التى كان ينشرها فى الجرائد والمجلات فى البلاد التى جابها وتنقل فيها مطاردا من الخليفة العثمانى وأعدائه ثم جمع هذه المقالات فى كتابيه « طبائع الاستبداد » ، و « أم القرى » .

وكانت الثورة المهدية فى السودان فى الوقت الذى كان الانجليز فيه يعملون لتثبيت وجودهم فى مصر فيفرضون اللغة الانكليزية على تلاميذ المدارس المصرية سنة ١٨٨٩ ويقيدون الحريات ويكبلون الشعب بقيود الخوف والارهاب .

وفى الجانب الأدبى ، نجد سليمان البستانى (١٨٥٦ — ١٩٢٥) ينقل الياذة هوميروس شعرا فى مطلع هذا القرن وليثبت من خلال هذه الترجمة طواعية الأوزان والقوافى العربية وقدرتها على احتواء الملاحم الطويلة ، كما صدرها بمقدمة هامة « تعتبر درسا جديدا فى مستهل هذا القرن لدراسة الأدب والنقد الادبى » (٢) . ويقوم الشيخ نجيب الحداد (١٨٦٧ — ١٨٩٩) بموازنة بين الشعر العربى والشعر الاوروبى وبيان الاتفاق والائتلاف بينهما ويوضح من خلال هذه المقارنة « أن الشعر العربى يتجه الى الذاتية وتنقصه الوحدة العضوية » (٣) .

---

(١) السابق ص ٢٢٦
(٢) فى الادب الحديث ١٨٤/٢
(٣) راجع مختارات المنفلوطى ص ١٣٠ وما بعدها .

كما قام قسطاكى الحمصي (١٨٥٨ — ١٩٤١) بمحاولته التى « تتمثل فى كتابه (منهل الوراد فى علم الانتقاد) الذى صدر فى عام ١٩٠٦ فى مصر وفيه قام بدراسة الوان الادب المختلفة — من شعر الى قصص الى مسرح — ويعد هذا الكتاب محاولة رائدة فى ميدان التجديدللنقد الادبى الحديث ، لانها تشتمل على كتاب بأكمله يقع فى ثلاثة أجزاء يعتمد فيها المؤلف على النقد العربى القديم والنقد الاوربى الحديث » (١) .

وكتاب « تاريخ آداب اللغة العربية » الذى اصدره حسن توفيق العدل (١٨٦٢ — ١٩٠٤) فى أواخر القرن التاسع عشر وجمع فيه محاضراته التى كان يلقيها على طلبة كلية دار العلوم والتى قام فيها بمحاولة جديدة لدراسة الأدب العربى على اساس من المناهج الأوربية الحديثة ، مما يعتبر منهجا جديدا فى الدراسة الأدبية .

كما نرى كوكبة من الكتاب والنقاد والشعراء ذوى اتجاهات ادبية جديدة تفرض وجودها على العقل الأدبى فى مطلع هذا القرن ، فنرى الدكتور محمد حسين هيكل بآرائه النقدية الواعية وقصته الأولى فى مجال القصة العربية (زينب) ، والدكتور طه حسين ومعاييره النقدية البناءة ، وخليل مطران بمقالاته الأدبية التى نشرها فى المجلة المصرية عام ١٩٠٠ ومقدمة ديوانه الذى اصدره عام ١٩٠٨ وما فيها من دعوة تجديدية واضحة ، وشوقى بثورته على شعر المديح (فى الجزء الأول من الشوقيات الذى صدر عام ١٩٠٠) . ويكفى أن نقول ماذكرناه من محاولات أدبية وحركات ثورية شملت النواحى الاجتماعية والدينية والفكرية والسياسية كانت كافية لتحريك الفكر واثارة المشاعر وتهيئة البيئة العربية لتقبل الجديد فى الأدب والشعر مع بداية هذا القرن ، ودافعا الى قيام حركات ثورية وتجديدية فى شتى المجالات . وكما يقول العقاد « مضى الجيل الفائت وجاء جيل جديد بعده ، كثر فيه تداول الدواوين البليغة ، والرسائل الرصينة ، واخرجت المطابع مئات الكتب التى صاغها اكبر كتاب العرب وشعرائهم ، وانتشرت الصحف فأصبح من مألوفات العامة ترديد جملها « النحوية الحلوة » ، وترجمت الأسفار الافرنجية أو اطلع عليها الناشئة فى لغاتها ،

---

(١) شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ص ٢٩ ويذكر صاحب كتاب قسطاكى الحمصى شاعرا وناقدا وأديبا ان هذا الكتاب صدر فى مصر سنة ١٩٠٧ . راجع ص ٤٩ من الكتاب المذكور دار الأنوار — بيروت ١٩٦٩ .



فعـرفوا مزية الكلام البليغ ومعنى الاقتـدار الفنى والادبى وسـهلت الاساليب لكثرة ما وردت على الاسماع » (١) .

ومن هنا كان اتجاه مدرسة الديوان التجديدي حلقة ضمن سلسلة تلك الثورات التى شهدتها البيئة العربيـة على يد كثـير من القـادة والرواد ، ويكون عبد الرحمن شكرى والعقاد والمازنى بأفكارهم النقدية الجديدة امتدادا طبيعيا لمن سبقهم أو عاصرهم من المجددين فى الادب والنقد . ومن ناحية أخرى كان اتجاههم التجديدى ضرورة فرضتها التغيرات الاجتماعية والثقافية والسياسـية التى سبقت دعوتهم او عاصرتها . فقد وجدوا الافكار مهيأة والتربة ممهدة لتقبل أفكارهم واتجاهاتهم الجديدة لولا ما اتصفوا به من عنف وثورة عارمة ضـد الحياة ذاتها وما أظهروه من عداء وقسوة وتحامل شخصى على شوقى وحافظ « اللذين تغنيا غناء عذبا جميـلا باحاسيس الشعب وآماله ، واستأنفا لشعرنا حياته القديمة الخصـبة ، وطوعاه ليؤدى حياتنـا العامة اداء دقيقا » (٢) ، فملكا بذلك القلوب ، واستحوذا على الوجدان الجماعى مما كان له الأثر الاكبر فى اتخاذ موقف متحفظ ازاء هـذه الدعوة الجديدة فى الوقت الذى لم يدخر فيـه أصحابهـا وسـعا فى استخدام اعنف الأساليب المشوبة بالسـخرية والتهكم اللاذع لتحطيم « الأصنام » — كما يقولون — والتعبير عن ثورتهـم وقلقهم الكامن فى نفوسهم الشابة بعد ان راوا « ان منابر الادب فى مصر يتبوؤها شعراء مقلدون ، فى حين يحس هؤلاء الثائرون بما فى نفوسـهم من امكانات ادبية ضخمة ، ويرون نفوسهم ظلالا حائرة تضيع فى الزحام والضجيج ، ومن ناحية أخرى فان بريق البرق الأدبى يخلب ابصارهم ، والبحث عن المثل الأعلى يضنى نفوسهم الرقيقة الحساسة الثائرة » (٣) وأصبح هذا الاتجاه الجديد الاتجاه الأدبى الثانى الذى عايش المدرسة الكلاسيكية المحافظة أو المجددة وأخذ يغالب أنصار القديم ويدعو الى اتجـاهات جديدة فى معانى الشعر وفنونه وأغراضه وموسيقاه . وبصورة عامة فان هذه المدرسة التى اطلق عليها « مدرسة الديوان » تدعو الى حرية الفن من كل قيد يمنعه الحركة والحياة ، وهى فى كل ذلك لاتكاد تتفق مع المدرسة القديمة الا فى احترام قواعد اللغة وأصولها » (٤) .

---

(١) الديوان ١٢/١

(٢) الادب العربى المعاصر فى مصر ص ٥٦

(٣) عباس العقاد ناقدا ص ١١٨

(٤) مذاهب الادب ص ١٢ ط ١ المطبعة المنيرية بالازهر .

ب ـ جماعة الديوان : نشأتها ، ثقافة روادها ، انتاجهم الشعرى ، خلاصة مذهبهم : ـ

وقبل ان نتعرض للجوانب التجديدية عند هذه المدرسة ارى ان نجيب على هذه الأسئلة التى تأخذ واجهة البحث ونجدها مدخلا ضروريا يسلمنا الى التعرف على اتجاهات هذه المدرسة وتجديدها : كيف نشأت هذه الجماعة ؟ وما ثقافة روادها ؟ وكيف طلعوا على المجتمع بمذهبهم الجديد ، وما مصادر مذهبهم الأدبى ؟ وما خلاصة هذا المذهب ؟ .

١ ـ كان اشتغال عباس محمود العقاد بصحيفة « الدستور » فرصة اتاحت له الاتصال والتعرف على كثير من الادباء واصحاب الفكر وكان تعرف المازنى على العقاد فى بداية الامر عن طريق اعجاب المازنى بمقالات العقاد التى بدأ يكتبها فى صحيفة « الدستور » منذ سنة ١٩٠٧ . ثم التقى المازنى بالعقاد فى دار الصحيفة فتعارفا ثم سكنا معا فى مسكن واحد ومنذ ذلك الحين توطدت الصداقة بين العقاد والمازنى وأصبحا لايفترقان بعضهما عن بعض الا فى النوم (١) .

ومن جهة أخرى فقد تعرف العقاد (٢) بعبد الرحمن شكرى

---

(١) راجع ص ١٠١ وما بعدها من عباس العقاد ناقدا ،

(٢) عباس محمود ابراهيم مصطفى العقاد (٢٨ من يونيو سنة ١٨٨٩ ـ ١٢ من مارس سنة ١٩٦٤) ولد فى أسوان وكان ابوه امينا للمحفوظات باسوان دخل المدرسة الابتدائية فى السابعة من عمره وكانت ميوله للقراءة واسعة وقرأ الكثير من المراجع القديمة والمجلات والجرائد القديمة والحديثة وعند تخرجه من المدرسة الابتدائية سنة ١٩٠٣ رأى والده الاكتفاء بهذا القدر من التعليم فتبرع بالعمل فى التعليم بمدارس اسوان ثم وظف فى القسم المالى بقنا سنة ١٩٠٥ ثم نقل الى هذا القسم بالزقازيق فى السنة نفسها الا أنه استقال من عمله سنة ١٩٠٦ ليلتحق بمدرسة الفنون والصنايع بالقاهرة ، ولكنه يتركها ويوظف فى مصلحة البرق « التلغراف » ثم يفضل العمل فى صحيفة الدستور « اللسان الثانى للحزب الوطنى » فيعمل بها سنة ١٩٠٧ ولكنه يعانى حالة من البؤس والحرمان بعد اغلاق « الدستور » سنة ١٩٠٩ بسبب ضائقة مالية فيسافر الى أسوان وهناك ازدادت همومه وتملكه المرض وازداد به الاعياء حتى توهم انه مريض بالصدر . وبعد فترة اخذ يكتب مقالات لمجلة « البيان » ثم اشتغل مساعدا لكاتب المجلس الاعلى بقلم السكرتارية بديوان الاوقاف وفيه تعرف على الكثير من الادباء وانتقل بعد فترة الى العمل فى تحرير صحيفة « المؤيد » وبدأت اتجاهاته الأدبية تظهر فى الصحف والمجلات واخرج بعض كتبه . وفى الحرب الاولى وضع تحت المراقبة الشديدة بسبب مقالاته الجريئة . ثم عمل مع زميله المازنى مدرسا بالتعليم الحر سنة ١٩١٥ ، ثم اصدر ديوانه أول سنة ١٩١٦ ، ويعاوده المرض فيعود الى اسوان سنة =

بواسطة المازنى الذى كان يرتبط بشكرى برباط الصداقة والزمالة فى مدرسة المعلمين العليا فقد تخرجا منها معـا عام ١٩٠٩م . ونتيجـة لتفوق شكرى فقد سافر فى بعثة دراسـية الى انجلترة فى الفترة من (١٩٠٩ — ١٩١٢) وكانت رسائل المازنى (١) لاتنقطع عنـه ولا يفتـأ يحدثه فيها عن العقاد حتى أرسل شكرى للعقاد رسالة من انجلترةعن غير سابق معرفة ، وعلى هذا النحو تعارفا قبل اللقاء ثم قام المازنى بعد ذلك بتعريف كل منهما بالآخر بعد رجوع شكرى واتصلت المعرفة بين ثلاثتهم منذ ذلك الحين وصاروا فيما بعد ينشرون رسائلهم النقدية التى كانت تبشر باتجاههم الأدبى الجديد فى صحيفة « عكاظ » وغيرها من الصحف المعنية بالأدب (٢) . وهكذا توطدت العـلاقة بين ثلاثتهم وجمعتهم النظـرة الواحدة الى مفهوم الشعر ، وزاد من هذه الرابطة أنهم كانوا ينزعون الى الادب الأوربى وبخاصة الانكليزى ، ويتأثرون به فى اتجاههم الجديد فألفوا المدرسة المصرية المجددة فى الشعر .

٢ — أما عن ثقافتهم ومعارفهم فمما لاشك فيـه أن ثقـافاتهم تشعبت وامتدت الى أنواع كثـيرة من الآداب والفنون ولكنهـا كانت

=

١٩٢١ ، واخذ ينقطع للكتابة وكان من انصـار « حزب الوفـد » ومن كتـابه ، الا انه اختلف مع « مصطفى النحاس » زعيم الوفدفانضـم الى معارضى الوفد . ويأخـذ فى نشر مؤلفاته العديدة ثم يعين عضوا بالمجمع اللغوى سنة ١٩٢٨ ، ثم اقتصرعلى التاليف والكتابة . ويمنح جائزة الدولة التقديرية للآداب سـنة ١٩٦٠ . وكان يحـرص على اقامة ندوة فى داره كل يوم جمعة يؤمها قادة الفكر والادب منذ اكثر من ثلاثين عاماقبل وفاته . راجععنه (مع العقاد لشوقى ضيف) ، والشعر المصرى بعد شوقى « الحلقـة الاولى » للدكتور مندور ، دراسات فى الادب العربى الحديث ومدارسه للدكتورخفاجى، وعباس العقاد ناقدا للدكتور عبد الحى دياب

(١) ابراهيم عبد القادر المازنى (١٩ من اغسطس سنة ١٨٩٠ — ١٢ من اغسطس سنة ١٩٤٩) ولد لاب حضر العلم فى الازهر وسافر الى فرنسا وكان بعد عودته محامى الخديو — وكان هذا الاب مزواجا ولكنه توفى وابنه ما يزال فى بداية عمره فنشا نشأة قاسية وذاق مرارة اليتم . تعلم فى مدارس القاهرة وحاول ان يلتحق بالحقوق ولكنه عجز عن المصروفات فالتحق بالمعلمين وتخرج منها سنة ١٩٠٩ واشـتغل بالتـدريس فى المدارس الثانوية ولكنه كان يكره التدريس ولذلك كان يتركه ويعود اليه تحت حاجته الى الوظيفة والمال ثم ترك التعليم الى الصحافة وكانت صلته بها قديمـة ترجع الى سنة ١٩٠٧ حين كتب فى صحيفة الدستور مع زميله « العقاد » وغيرها من الصحف . ثم تفرغ للكتابة منذ سنة ١٩١٧ واخرج كتاب « الديوان » بالاشتراك مع العقاد ، وله ديوان شعر ومؤلفات نثرية منها « حصـاد الهشـيم » ، و « خيوط العنكبوت » ، و « قبض الريح » وغيرها . اقرا عنه « فى الطريق » ، « خيوط العنكبوت » للمازنى ودراسات فى الادب العربى الحديث ومدارسه ، الادب العربى المعاصر فى مصر للدكتور شوقى ضيف ، ابراهيم المازنى للدكتور مندور ، ادب المازنى للدكتورة نعمات فؤاد .

(٢) راجع الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الاولى) ص ٤٩

واحدة او متقاربة . وان استمدوا مبادىء دعوتهم الجديدة من معين واحد هو الشعر الانكليزى » (١) . ولكنها لم تكن — على الأقل في بداية تكوينهم العقلى حتى صدور الديوان سنة ١٩٢١ — بنفس القدر الذى وصفه الأستاذ العقاد فى نهاية كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم » والذى يوضح فيه انهم قراوا ودرسوا دواوين شعراء العرب فى عصوره الجاهلى والأموى والعباسي ، كما أوغلوا فى قراءة الادب الانكليزى والالمانى والطليانى والروسى والاسبانى واليونانى واللاتينى القديم ، كما افادوا من النقد الانكليزى فوق فائدتهم من الشعر وفنون الكتابة الأخرى ، كما سرى اليهم الشيء الكثير من روح شعراء المدرسة الغالبة على الفكر الانكليزى الأمريكى أواخر القرن الثامن عشر وخلال القرن التاسع عشر (٢) .

ويميل الدكتور مندور الى تاكيد هذه المغالاة وعدم تصديقها لما يأتى : —

١ — انهم لم يقرأوا فى الأدب العربى الا شعراء العصر العباسي كابن الرومى والمتنبى وابى العلاء والشريف الرضي ممن يكثرون الحديث عنهم والاستشهاد بهم، بل ويرون فى الكثير من تفاصيل شعرهم جدة واصالة لأنهم لو كانوا قد درسوا الشعر الجاهلى والشعر الأموى دراسة دقيقة لوجدوا ان هذه التفاصيل قد سبق اليها العباسيون فى العصر الجاهلى والعصر الاموى .

٢ — انهم لم يدرسوا منذ أول شبابهم الشعراء الانجليز أو المحدثين منهم فى دواوينهم الكاملة . كما ذكر العقاد اذ الواقع أن منهلهم الأصيل كان مجموعة المختارات الشهيرة باسم «الكنز الذهبى»(٣) وهى مجموعة جمع فيها « فرانسيس بالجريف » أستاذ الشعر بجامعة اكسفورد خير ما كتبه الشعراء الانجليز من شعر غنائى منذ عصر « شكسبير » حتى نهاية القرن التاسع عشر ، ولم يضمن هذه المجموعة شيئا من الشعر القصصي أو التمثيلى ذى الطابع العقلى أو الاخلاقى ، كما لم يضمنها شيئا من القصائد الطويلة ولو كانت غنائية، والدليل على ذلك :

---

(١) راجع الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الاولى) ص ٢٩

(٢) راجع شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٩١ وما بعدها .

(٣) وكان هذا الكتاب يوزع على طلبة المعلمين العليا ومنهم عبد الرحمن شكرى والمازنى .

أ - أن كافة القصائد التى ترجمها المازنى من الشعر الانكليزى ونشرها فى مطلع الجزء الثانى من ديوانه موجودة كلها فى هذه المجموعة .

ب - أن الكثير من المعانى الشعرية التى لاحظ شكرى(١) والنقاد اشتراكها بين شعراء مدرسة الديوان ، والشعراء الانجليز موجودة أيضا فى هذه المجموعة .

ج - أن المنهج الذى اختارته مدرسة الديوان ودعت اليه هو نفس المنهج الذى صدر عنه جامع « الكنز الذهبى » فى اختيارمااختاره من الشعر الغنائى الانكليزى المنبعث عن وجدان الشعراء الشخصىولم يفسح فيها مجالا للشعر الموضوعى مما نجده متفقا تماما مع اتجاه هذه المدرسة (٢) . ومع ذلك فان طموح هؤلاء الشبان وتطلعاتهم ورغبتهم فى أن يحدثوا حدثا عظيما فى الادب قد دفع بهم الى اطالة النظر فى الآداب والمعارف المختلفة والاجتهاد المستمر فى دراسةالشعر وفنونه وعلى الأخص انهم يتمكنون من اللغة الانكليزية ومتفقون فى المشارب والأهواء . يقول العقاد : « فمن عجب التوفيق أن يكون شكرى فى « الاسكندرية » ، وأن يكون المازنى فى « القاهرة » ، وأن اكون انا فى « أسوان » ثم نلتقى على قدر وعلى اتفاق فيما قرأناه ، وفيما نحب أن نقراه مع اختلاف فى حواشي الموضوعات من غيراختلاف فى جوهرها » (٣) .

---

(١) عبد الرحمن شكرى (١٢ من اكتوبر سنة ١٨٨٦ - ١٥ من ديسمبر سنة ١٩٥٨) ولد بمدينة بورسعيد وتعلم بمدارسها ومدارس الاسكندرية ثم ارتحل الى القاهرة ودخل مدرسة الحقوق سنة ١٩٠٦ واندمج فى الحركة الوطنية بزعامة مصطفى كامل ففصل من مدرسة الحقوق ، ثم التحق بمدرسة المعلمين العليا وكان متفوقافتخرج منها سنة ١٩٠٩ وارسل الى انجلترة فى بعثة دراسية فنال درجة « الباكالوريوس » فى الآداب من جامعة « شفيليد » بانجلترة وكان محبا للادب فقرأ الكثير من الأدب العربى القديم ، والانجليزى فى القديم والحديث . وقد أصدر اول دواوينه سنة ١٩٠٩ واشتغل فى التعليم وأخذ يترقى فيه حتى وصل الى مفتش (موجه) ثم الى « ناظر » وفى سنة ١٩٣٨ اعتزل الخدمة وعاد الى بورسعيد ثم انتقل الىالاسكندرية سنة ١٩٥٥ بعد أن أصيب بالشلل وظل بها حتىتوفى فيها ودفن بها طبقا لوصيته . اقرأ عنه المقدمة التى صدر بها ديوانه الكبير بقلم « نقولا يوسف » ، دراسات فى الادبالعربى الحديث ومدارسه للدكتور خفاجى ، والادب العربى المعاصر للدكتور شوقى ضيف .

(٢) راجع الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الاولى) ص ٥٣ وما بعدها .

(٣) العقاد فى رثائه للمازنى بمجلة المجمع اللغوى (الجزء السابع) . وراجع هذه الكلمة فى كتاب « بحوث فى اللغة والادب » العقاد ص ١٠٨ وما بعدها .

٣ — ولكن هل استمرت هذه العلاقة ؟ وما طبيعتها ؟ وما مدى تأصلها فى نفوسهم ؟

الواقع أن هؤلاء الشبان الثلاثة كان طابعهم العنف حتى فى معاملاتهم الشخصية ، ويغلب على الظن أن دافع هذا العنف هو ما استقر فى نفوسهم من قلق وثورة على الأوضاع الاجتماعية والسياسية والأدبية فى البلاد ورغبتهم فى التغيير الجذرى لهذا المجتمع « ومن هذا الصراع الناشب بين طموح هذا النفر من الشعراء وأحلامهم وبين واقعهم المرير الذى يعيشونه فى ذلك الوقت — وهم من الطبقة الكادحة — اندفعوا يحطمون بمعاولهم كل عقبة كأداء تصادفهم » (١) . وقد تجلى هذا العنف وتلك الثورة فى انتصار كل منهم لصاحبه فى اتجاهه الأدبى وتفضيله له على نظرائه واقرانه . فقد قام المازنى بكتابة موازنة بين شعر شكرى وحافظ ونشرها فى صحيفة « عكاظ » ابتداء من ٢٧ من يوليو سنة ١٩١٣ فى سلسلة من المقالات أوضح فى أولاها انه لايجد فى الموازنة بين القديم والجديد لاظهار الفرق بينهما وما للمذهب الجديد على القديم من المزية والحسن أفضل من الموازنة بين شاعر مطبوع مثل شكرى ، وآخر ممن ينظمون الشعر بالصنعة مثل حافظ ، فان الله لم يخلق اثنين هما أشد تناقضا فى المذهب وتباينا فى المنزع من هذين — والضد كما قيل يظهر حسنه الضد — وانتهى فى مقاله هذا الى « أن حافظا اذا قيس الى شكرى لكالبركة الآسنة الى جانب البحر العميق الزاخر ، وحسب القارىء أن يتأمل ديوانيهما ليعلم ما بينهما من البعد وليعرف كيف يقعد الخيال بحافظ ويسمو بشكرى فى سماء الفكر ، وكيف يجنى التقليد على رجل ويغلق فى وجهه أبواب التصرف والتفنن » (٢) . أرايت الى هذه الثورة العاتية وذلك الانتصار المتحيز ؟ انها لاشك ثورة لها دوافعها الكامنة فى النفس مهما قيل فيها فانها لم تعتمد على أسس فنية سليمة بقدر ما اعتمدت على الأهواء والمغالطات التى تبعد بها عن الحق والانصاف .

كما نجد العقاد أيضا يساند المازنى فى هذه الموازنة التى استمرت حتى عام ١٩١٤ ، فيكتب مقالين نشرهما فى صحيفة « عكاظ » تحت

---

(١) عباس العقاد ناقدا ص ١١٨

(٢) صحيفة عكاظ يوم ٢٧ من يوليو سنة ١٩١٣ العدد ٣ — وراجع عباس العقاد ناقدا ص ١١٩ ، وفى الادب المعاصر ص ٨٣ وفيه يذكر الدكتور عبد الرحمن عثمان أن مقالات المازنى فى حافظ فى صحيفة عكاظ كانت سنة ١٩١٤ والصحيح انها كانت سنة ١٩١٣ ، اما ما كان فى سنة ١٩١٤ فمقالان للعقاد فى شعر حافظ .

عنوان « الشعراء الندابون » ويصف فيهما حافظا بأنه شـاعر نداب وقف شعره على الندب والولولة والعويل .. ولا يلجأ الى النـدب والعويل الا شاعر مغلق الذهن لا يتيقظ خياله الا بمنخاس الغلو الفاحش والمبالغة المستحيلة (١) .

والحقيقة أن هؤلاء الشبان قد صدروا فى مستهل حياتهم ، عن ثورة عارمة لا ضـد الأدب التقليـدى وممثليه فحسب ، بل وضـد الحياة ذاتها وظروف تلك الحياة التى برموا بها وتمردوا عليها . وان يكن كل منهم قد ساير مزاجه الخاص وطبيعته الذاتية فى اعلان تلك الثورة وفى صياغة شكواه من الحياة (٢) . أقول ذلك لأؤكد ما سبق ان ذكرته انهم كانوا ينتصرون بعضهم لبعض دون روية أو معاودة . فبعد شهور قليلة من معرفة العقاد بشكرى يقدم العقاد الجزء الثـانى من ديوان شكرى عام ١٩١٣ ويصف فيها « شكرى » بأنه « ينبسط انبسـاط البحر فى عمق وسعة وسكون .. » ويقول : « فاذا تلقى قراء العربية اليوم هذا الجزء الثانى من ديوان شكرى فانما يتلقون صفحات جمعت من الشعر افانين ، قد سمح بها قلم سخى وقريحة خصبة » (٣) مما يوحى بأنه صدر فى هذا الرأى عن دراسـة شاملة لاتجـاه شكرى فى شـعره .

اما عن المازنى فتقول الدكتورة نعمات فؤاد فى وصف أخلاقـه « وكان المازنى فى شبابه فاتر الحماسـة ، متطرفا فى كل شيء ، فلا يلزم الوسط ان رضى أو غضب ، فهو ان صادق حابى ، وان عادى شط وأوعر » (٤) وهذه كلمة حق . فقد رأيناه عندما أحب عبدالرحمن شكرى حاباه على حساب حافظ ولكنه سرعان ما يتنكر له ويهاجمـه هجوما مرا عندما أعلن شـكرى أن بعض قصـائد المـازنى منقولة من الشعر الانكليزى وأرشد الى مواطنها الاصلية (٥) فيقلب له ظهر المجن

---

(١) عباس العقاد ناقدا ص ١١٩ . وراجع المقالين فى صحيفـة عكاظ الصـادرين فى ٢٣ من مارس سنة ١٩١٤ وراجع تطور الادب الحديث فى مصر ص ١٥٥

(٢) الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الاولى) ص ٧٩

(٣) مقدمة العقاد للجزء الثـانى من ديوان شـكرى ص ١٠٤ من ديوان شـكرى الجامع ، وراجع مطالعات فى الكتب والحياة ص ٤٤٣ . طبعة ٣ طبع دار الكتاب العربى بلبنان سنة ١٩٦٦ ، عباس العقاد ناقدا ص ١٠٩

(٤) ادب المازنى ص ٧٨

(٥) راجع الجزء الاخير من مقدمة شكرى للجزء الخامس من ديوانه الصادر سـنة ١٩١٦ ص ٣٧٢ ، ٣٧٣ من ديوان شكرى الكامل .

ويتناوله باقذع الشتائم والسباب ويجرده من كل فضيلة شــعرية . فبعد ان جعل منه « شاعرا مطبوعا » يحوله الى صنم « ألاعيب » وهو مجنون ، وابكم ، وجاهل ، لا يعى من فنون الأدب شيئا ، وصــاحب نفس خامدة وقوة راكده وجبلة باردة جامدة . ثم يقول فى نهاية هذا المقال : « وقد سبق لنا أن نبهنــا شكرى الى ما فى شــعره من دلائل الاضطراب فى جهازه العصبى ، وأشرنا عليه بالانصراف عن كل تأليف أو نظم ليفوز بالراحة اللازمة له أولا ، ولأن جهوده عقيمة وتعبه ضائع ثانيا ، ولم تكن أمامنا فى ذلك الوقت كل هذه الشواهد فلعله الآن وقد رأى كثرتها وتوافرها — وهى كثرة مروعة — يرجع الى رأينا ويرتضى ما ارتضيناه له وما هو خليق ان يحمــده الناس منه فلا يحــاول أن يغالب مشيئة الطبيعة التى لا تخلق الأبكم الا وهى قادرة على الزامه البكم طول حياته ولو « جن » تحرقا على النطق » (١) .

ولعنف هذه الخصومة وضراوتها كانت كفيلة بالقضاء عليهما معا فترك المازنى الشعر الى الصحافة واعتزل شكرى الحياة الأدبيــة ولم يظهر له شعر الا قصائد متفرقة فى الصحافة على فترات متباعدة (٢).

اما العقاد فقد كان يرقب هذه المعركة ولكنه مشــغول بتحطيم « الأصنام » — كما يقول — أو شوقى بصفة خاصــة فنراه فى كتــاب خلاصة اليومية الصادر فى سنة ١٩١٢ يتهــكم على الرائى والمرثى فى دراسة لأبيات من قصيدة شوقى فى رثاء بطرس غالى (٣) تحت عنوان « سائلوا بطرس غالى » (٤) وفى المقابل يسجل اعجــابه — المتحفظ — بشعر حافظ (٥) وبهذا التقابل — المقصود — بين الاعجاب والتهكم نراه يحرص على « أن يهيىء الأسماع والأذهان والبصائر الى « الزائر الجديد » فى حياتنا النقدية » (٦) . ويشتد فى عنفه ويقسو فى هجومه المركز على شوقى مع صدور « الديوان » (٧) الذى اشترك مع المازنى فى اصداره، ويتفرغ العقاد لنقد شوقى وهدمه بينما يذهب المازنى الى نقد شــعر حافظ . وكان الديوان « بمثابة النذير العاصف بأن شباب الاتجاهات

(١) راجع مقال « صنم الالاعيب » بالديوان ص ٥٧ ، ٧٣
(٢) دراسات ادبية ص ٢٣٦
(٣) الشوقيات ٣/١٥٤
(٤) خلاصة اليومية والشذور ص ١٤٥
(٥) فى مقاله بعنوان « شعر حافظ » ص ١٣٧ من خلاصة اليومية والشذور
(٦) صراع الاجيال فى ادبنا المعاصر ص ٥٠
(٧) صدر من الديوان جزءان فقط . الاول فى يناير سنة ١٩٢١ والثانى فى فبراير من العام نفسه .

الجديدة سوف يتكلم بعد طول صمت ، وسوف يتحرر بعد طول كبت . ومن هنا كانت الصفحات تتوالى كالانفجارات الصاعقة ، لا يضبط حركتها فى الاقناع والاقتناع وتبادل التأثير والاستجابة سوى ذلك الفيضان المخزون منذ بعيد . لهذا تصور العقادان الديوان سيصدر فى عشرة أجزاء متوالية » (١) وكان الديوان الركيزة الاولى والسجل الواضح لبيان اتجاهات هذه المدرسة وتحديد مذهبها الأدبى .

٤ — ولم يكن « الديوان » أول عمل ادبى يوضح الصورة الأدبية التى ابتغاها هؤلاء الرواد ، وانما كان الأساس الذى جمع خلاصة مذهبهم حيث وجدنا للرواد الثلاثة أعمالا ادبية تهيىء الاذهان الى هذا الاتجاه الجديد وتدعو اليه . وذلك فى مقالاتهم التى كانوا ينشرونها فى الصحف والمجلات او دواوينهم أو تقديمهم لدواوين بعضهم . وفيما يلى بيان بدواوين كل منهم حسب تواريخ صدورها ونشرها :

الديوان	صاحبه	تاريخ صدوره	ايضاحات
ضوء الفجر	عبد الرحمن شكرى	١٩٠٩	لخص الشاعر اتجاهه الادبى فى بيته الذى سجله على غلاف الديوان : « الا يا طائر الفردو س ان الشعر وجدان » وقد أعيد طبعه سنة ١٩١٤
لآلىء الأفكار	عبد الرحمن شكرى	١٩١٣	كتب العقاد مقدمته واهتم فيها بابراز معالم الصورة الجديدة للشعر .
ديوان المازنى (الجزء الاول)	عبد القادر المازنى	١٩١٣	كتب العقاد مقدمته التى دعا فيها الى تطوير الموسيقى والاكتفاء بموسيقية الوزن عن موسيقية القافية .
اناشيد الصبا	عبد الرحمن شكرى	١٩١٥	
زهرة الربيع	عبد الرحمن شكرى		
الخطرات	عبد الرحمن شكرى		

(١) صراع الاجيال فى الأدب المعاصر ص ٥٢

الديوان	صاحبه	تاريخ صدوره	ايضاحات
ديوان العقاد	عباس العقاد	١٩١٦	الجزء الاول من ديوان العقاد وسماه فى طبعته التالية (يقظة الصباح)
ديوان المازنى (الجزء الثانى)	عبد القادر المازنى		أصدر المجلس الاعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية الجزاين واضيف اليهما جزء ثالث يشمل القصائد التى لم تنشر فى مجلد واحد فى يونية سنة ١٩٦١ بنفس العنوان (ديوان المازنى) ، وراجعه وضبطه وفسره محمود عماد.
وهج الظهيرة	عباس العقاد	١٩١٧	الجزء الثانى من ديوان العقاد
الأفنان	عبد الرحمن شكرى	١٩١٨	
ازهار الخريف	عبد الرحمن شكرى	١٩١٩	وقد جمعت دواوين شكرى السبعة فى مجلد واحد . طبع سنة ١٩٦٠ بعد وفاته على نفقة تلميذه عبد العزيز مخيون بعد أن أضيف اليها جزء ثامن جمع فيه شعره بعد سنة ١٩١٩ حتى وفاة الشاعر . والديوان كاملا فى قرابة سبعمائة صفحة .
أشباح الأصيل	عباس العقاد	١٩٢١	
أشجان الليل	عباس العقاد	١٩٢٨	وقد جمع العقاد دواوينه الثلاثة السابقة مع هذا الديوان فى ديوان واحد باسم (ديوان العقاد) ونشره سنة ١٩٢٨. وطبع مرة ثانية سنة ١٩٦٧
وحى الأربعين	عباس العقاد	١٩٣٣	
هدية الكروان	عباس العقاد	١٩٣٣	قامت الهيئة المصرية العامة للكتاب بجمع هذه الدواوين فى مجلد واحد يحمل عنوان « خمسة دواوين للعقاد » واصدرته سنة ١٩٧٣ .
عابر سبيل	عباس العقاد	١٩٣٧	
أعاصير مغرب	عباس العقاد	١٩٤٢	
بعد الاعاصير	عباس العقاد	١٩٥٠	
ديوان من عشرة دواوين	عباس العقاد	١٩٥٨	جمع فيه قصائد مختلفة من دواوينه التسعة السابقة ، واضاف اليه بعض القصائد الجديدة التى نشرت مرة ثانية فى ديوانه « ما بعد البعد » الذى صدر بعد وفاته.

الديوان	صاحبه	تاريخ صدوره	ايضاحات
ما بعد البعد	عباس العقاد	١٩٦٥	طبع دار المعارف بمصر . وقام عامر العقاد بجمع مادته من بعض قصائد سبق نشرها فى ديوان « أعاصير مغرب » و « بعد الاعاصير » . وضم اليها بعض قصائد نشرت فى الجرائد والمجلات ، وبعضها مما لم ينشر . واغلب هذه القصائد فى الرثاء وفى مناسبات عامة أو شخصية. كما أضاف اليه بعض مقالات العقاد فى رثاء بعض الشخصيات التى كان للعقاد بها رابطة صداقة ومحبة .

ومن هذا العرض لدواوينهم الشعرية نرى أن « شكرى » كان أسبقهم الى نشر دواوينه يتلوه عبد القادر المازنى بينما لم ينشر العقاد أول ديوان له الا عام ١٩١٦ . وقد طلب عبد الرحمن شكرى من صديقه العقاد أن يكتب مقدمة ديوانه الثانى وتبعه المازنى ايضا فى هذا الاتجاه فيكتب العقاد مقدمة ديوان « المازنى » الأول ، ومن هنا يرى الدكتور شوقى ضيف أن المازنى وشكرى قد « اتخذا من العقاد اماما يبشر بدعوتهم الجديدة ويناضل بالحجة الدامغة والبرهان الساطع » (١) . ويرى بعض الباحثين أن عبد الرحمن شكرى رائد هذه الجماعة وذلك بديوانه الأول والذى يبدؤه ببيته الذى يحمل الاتجاه الجديد لهؤلاء الروادحيث يقول :

الا ياطائر الفردو س ان الشعر وجدان

وبما فى هذا الديوان من اصول فنية وشعرية جديدة أوضحت اسس هذه المدرسة المجددة » (٢) .

---

(١) مع العقاد ص ٩٨

(٢) من هؤلاء الباحثين الدكتور خفاجى فى كتابه دراسات فى الادب العربى الحديث ومدارسه (الحلقة الاولى) ص ٢١٧ ، وعمر الدسوقى فى كتابه دراسات ادبية ص ٢٣٥ ، و د. رمزى مفتاح فى كتابه « رسائل النقد » وراجع مقاله « توارد خواطر » بمجلة ابولو ص ٩٢٦ عدد ابريل سنة ١٩٣٢ .

وما يهمنا في هذه الدراسة هو ان نتعرف على اتجاه هـــذه المدرسة التجديدى سواء أكان رائدها شكرى أم العقاد فهم جميعـا قد افادوا من بعضهم البعض وتلاقوا فى كثير من الاتجاهات الادبية والاهداف « لانهم كانوا يبحثون في المبادىء النقدية والانتـــاج الذهنى » (١) ، ويكافحون من أجل ارساء قواعد جديدة للشعر العربى ، والاتجاه به الى غايات سامية تبشر بمذهبهم التجديدى الذى تبلورت معـــالمه واتضحت جذوره المنهجية فى كتاب « الديوان فى الادب والنقد » الذى الفه العقاد والمازنى واصدرا منه جزاين متتاليين سنة ١٩٢١ ، بعدان هجر شكرى الحياة الادبية بسبب معركته العنيفة بينه وبين المازنى. وهنا لابد أن نشير الى ان اطلاق اسم « مدرسة الديوان » على هـذا الاتجاه الادبى ـ نسبة الى ذلك الكتاب ـ انما هو تجاوز واضح . لان شكرى الذى أسهم بجهوده الرائدة فى ترسيخ مفاهيمه لم يكن مشتركا فى هذا الكتاب . بل على العكس ، فان المازنى اتجـه فيـه الى نقـد وتجريح شكرى وتجريده من كل فضيلة شعرية .

ومن تضاعيف كتاباتهم فى الصحف والمجلات والدراسات الادبية التى قاموا بها والدواوين التى اصدروها وتحمل فى أطوائهـا النماذج الشعرية الجديدة الى جانب ما حوى كتاب «الديوان فى الأدب والنقد» وما أودعوه فى مقدمات دواوينهم يمكن ان نستخلص الأسس الفنيـة واهم معالم هـذا الاتجاه التى يمكن ايجازها فى العنـاصر الآتية : ـ

١ ـ الدعوة الى التعبير عن الذات التى تترجم عن العاطفة الانسانية وتكشف اسرار الطبيعة وخفاياها .
٢ ـ الدعوة الى الوحدة العضوية فى القصيدة .
٣ ـ اباحة تنويع القوافى فى القصيدة الواحدة ، أو ارسالها عن قيد القافية جملة (٢) .
٤ ـ التجديد فى الصورة الادبية وما تحتوى من الفـاظ وأسـاليب واخيلة .

وسيكون لنا مع كل عنصر من هذه العناصر وقفة نستوضح فيها معالمه ، وجهود هذه المدرسة فى التمكين له فى الحقل الأدبى . ومدى التزامها به وافادته فى الحركة الأدبية المعاصرة .

---

(١) عباس العقاد ناقدا ص ١٢٠.
(٢) راجع فى الادب المعاصر ص ٨٣

الفصـــل الاول

التجـربة الشــــعرية

١ – فى بداية الحـــديث عن مفهوم التجربة الشـــعرية ينبغى ان نضع أمام القارىء هاتين الحقيقتين عن فرسان هذه المدرســـة اللتين تميزان اتجاههم الأدبى وتوجهان أعمالهم الفنية بصفة عامة . فعند قراءة أعمالهم الأدبية – والشعر بصفة خاصة – تظهر أمامنا حقيقتان بارزتان :

الأولى : العمق (١) والرحابة الفكرية لدى هـؤلاء الرواد . وان كانت تلك الصفة أوضح عند العقاد من زميليه . وكثيرا مايؤدى ذلك الاستغراق الذهنى الى التضحية بموسيقيـــة اللفظ لأنه يعطى الفكرة الأولوية على الأسلوب ويخدمها على حساب سلاسته وعذوبته .

والثانية : شيوع روح الفردية فى موضـــوعاتهم ونظرتهـــم الى الحياة والأحياء ، فهم يختارون موضوع شعرهم لا على أساس شعبى مثل الحديث عن القومية والاصلاحات الاجتماعية ، بل على أســـاس فردى ولذا يعنون بهمومهم الخاصة أكثر مما يعنون بمشكلات المجتمع. كما أن نظرتهم الى الحياة تحمل طابع الفردية ايضـــا .. حتى سرت تلك الروح فى معظم موضوعاتهم . وأصبحت السمة الغالبـــة على كل أشعارهم . وكان لهـــاتين الصـــفتين اثرهمـــا القوى فى ثورة العقـــاد وصاحبيه على أصحاب المدرسة التقليدية . بل لقد كانتـــا أســـاسا للمبادىء النقدية التى هاجموا بهـــا أنصار القـــديم ، وفى مقدمتهـــا : خفاء شخصية الشاعر فى شعره والاهتمام بالأعراض دون الجواهر ، ودون تعميق للحياة أو تصوير لتأثير أحداثها على نفسه والتقليدالذى لا أثر فيه لحس أو عاطفة .

بعد هذا التوضيح نعود الى التجربة الشعرية ونبدأ بتحـــديد مفهومها : وعلى ضوء تلك الحقيقة السابقة فقد طالب أصحاب هـــذه المدرسة بأن يكون الشعر الغنائى تعبيرا عن الوجدان الفردى واهتموا بالنظر الى : « من قال لا الى ما قبل » فكل شعر تظهر فيه شخصية قائله فهو الشعر الجيـــد . وما عداه مما تختفى فيه شخصية الشاعر انما هو من لغو الكلام مهما كان يحمل بين طياته من جيد القول وجليل

---

(١) راجع تاريخ الشعر العربى ١٩١١/٤

المعانى . « فأساس الحكم بعظمة شاعر عند شعراء مدرسة الديوان هو ظهور شخصية الشاعر فى شعره وصدقه فى الاحساس والتعبير »(١). ولذلك رأيناهم يلحون على ان يكون الشعر ترجمة عن وجدان الشاعر وعواطفه الذاتية وحياته الباطنية . فيصدر عبد الرحمن شكرى ديوانه الأول (ضوء الفجر) الصادر سنة ١٩٠٩ ببيته الذى يتخذه شعارا لهذا الاتجاه :

الا ياطائر الفردو   س ان الشعر وجدان (٢)

ويقول فى أول الجزء الثالث من ديوانه الصادر سنة ١٩١٥ :

وما الشعر الا القلب هاج وجيبه   وما الشعر الا أن يشير مشير
وللريح هبات وللنفس مثلها   تغنى رخاء فيهما ودبور (٣)

ويقول فى أول الجزء الخامس الصادر سنة ١٩١٦ :

ان القلوب خوافق   والشعر من نبضاتها
والشعر مرآة الحيا   ة تطل من مرآتها
فتراه فى آلامها   وتراه فى لذاتها

***

والكون آية شاعر   يأتى بمبتكراتها (٤)

« فشكرى يؤكد عاطفية الشعر وصلته بوجدان قائله وبوجدان الناس ، فهو دنيا من المشاعر وهو مرآة الحياة التى تظهر كل أفراحها وآلامها (٥) ولهذا فانه يرى أن « الشاعر الكبير لا يكتفى بافهام

---

(١) دراسات فى الادب العربى الحديث ومدارسه (الحلقة الاولى) ص ٢٢٠.

(٢) مقدمة الجزء الاول من ديوان عبد الرحمن شكرى ص ١٧ من الديوان الجامع. ويلاحظ ان أرقام الصفحات التى سنذكرها للابيات التى سنستشهد بها لشكرى أرقام فى الديوان الجامع .

(٣) ديوان عبد الرحمن شكرى ص ٢٠٧ ويذكر د. كمال نشات فى كتابه «أبوشادى» وحركة التجديد .. ص ٢٣٩ أن الجزء الثالث من الديوان صدر عام ١٩١٣ وهذا خطا ويلاحظ ان البيتين السابقين وردا فى قصيدة « الشعر والطبيعة » ص ٢٢٦ من الديوان الجامع ضمن قصائد الجزء الثالث بغير هذا الترتيب فبعد بيت بدئت به القصيدة جاء البيت الثانى من هذين البيتين ثم البيت الاول ثم هذا البيت :

نرى فى سماء النفس ما فى سمائنا   ونبصر فيهما البدر وهو منير

وقد ذكر المرجع السابق البيتين الثالث والرابع من القصيدة على انهما وردا فى صدر الجزء الثالث والصحيح ما ذكرناه .

(٤) الديوان ص ٣٥٨ والابيات من قصيدة « الشعر » فى الجزء الرابع ص ٣٢٤ وما بعدها .

(٥) أبو شادى وحركة التجديد فى الشعر العربى الحديث ص ٣٣٩

الناس بل هو الذى يحاول أن يسكرهم ويجنهم بالرغم منهم . فيخلط شعوره بشعورهم ، وعواطفه بعواطفهم ، وللشعر العواطف رنة ونغمة لاتجدها فى غيره من أصناف الشعر ، وسيأتى يوم من الايام يفيق الناس فيه الى أنه هو الشعر ولا شعر غيره » (١) . ويدعو العقاد الى الشعر الوجدانى الذى يعبر عن ذات الشاعر وشخصيته أبلغ تعبير فى المقدمة التى كتبها لديوان شكرى (الجزء الثانى) الصادر سنة ١٩١٣ فيقول : —

« ليس لشعر التقليد فائدة قط ، وقل أن يتجاوز أثره القرطاس الذى يكتب فيه ، أو المنبر الذى يلقى عليه ، وشستان بين كلام هو قطعة من نفس وكلام هو رقعة من طرس ، فالشاعر العبقرى معانيه بناته فهن من لحمه ودمه ، واما الشاعر المقلد فمعانيه ربيباته فهن غريبات عنه ، وان دعاهن باسمه ، ولا يثمر شعر هذا الشاعر مهما اتقن التقليد كالوردة المصنوعة يبالغ الصانع فى تنميقها ويصبغها احسن صبغة ثم يرشها بعطر الورد فيشم منها عبق الوردة ويسرى لها لونها ورواؤها ، ولكنها عقيمة لاتنبت شجرا ، ولا تخرج شهدا . وتبقى بعد هذا الاتقان فى المحاكاة زخرفا باطلا ، الا وان خير الشعر المطبوع ما ناجى العواطف على اختلافها ، وبث الحياة فى أجزاء النفس باجمعها كشعر هذا الديوان » (٢) .

ولهذا فقد أبى العقاد أن يحصر الشعر فى تعريف محدود لان حصره فى تعريف كمن يريد أن يحصر الحياة نفسها فى تعريف محدود، وليس على الشاعر فى رأيه الا أن يتقيد بمطلب واحد هو « التعبير الجميل عن الشعور الصادق » وكل ما دخل فى هذا الباب — باب التعبير الجميل عن الشعور الصادق — فهو شعر وان كان مديحا أو هجاء أو وصفا للابل والأطلال ، وكل ما خرج عن هذا الباب فليس شعرا وان كان قصة أو وصف طبيعة أو مخترع حديث » (٣) اذ ان الشعر تعبير ، والشاعر هو الذى يعبر عن النفوس الانسانية ، فاذا كان القائل لا يصف حياته وطبيعته فى قوله ، فهو بالعجز عن وصف حياة الآخرين وطبائعهم أولى ، وهو اذن ليس بالشاعر الذى يستحق

مخترعاً مر

---

(١) ديوان عبد الرحمن شكرى (مقدمة الجزء الثالث ص ٢٠٩)

(٢) من مقدمة العقاد للجزء الثانى من ديوان شكرى ص ١٠٣ ، ١٠٤ وراجع هذه المقدمة أيضا فى « مطالعات فى الكتب والحياة » ط ٣ سنة ١٩٦٦ طبع دار الكتاب العربى ببيروت ص ٢٣، وما بعدها .

(٣) مقدمة ديوان وحى الاربعين ص ٢٩٨ من خمسة دواوين للعقاد .

ان يتلقى منه الناس رسالة حياة ، وصورة ضمير » (١) ويحرص المازنى ايضا على هذا الاتجاه الوجدانى فنراه يقول تحت عنوان « قبر الشعر » :

ليت ديوانى يكون له — من بديع الزهر تيجان
فكان الشعر فى جدث — فوقه ورد وريحان
يا لها من حفرة عجب — كل ما تطويه اشجان
كل بيت فى قرارته — جثة خرساء مرنان
خارجا من قلب قائله — مثل ما يزفر بركان (٢)

فاذا كان ديوانه قد اهمل واصبح كالقبر الذى يحوى ميتا هذا القبر لا يحوى عظاما ولا رمما وانما كل ما فيه اشجان وانفاس ملتهبة ناطقة عن مشاعر واحاسيس صاحبها . ولذلك فهو يقول فى تعريف الشعر : « وما الشعر الا معان لا يزال الانسان ينشئها فى نفسه ويصرفها فى فكره ، ويناجى بها قلبه ، ويراجع فيها عقله » (٣) .

ويوضح المازنى اتجاه مدرسته الى الشعر الوجدانى وحرصها على ظهور شخصية الشاعر من خلال شعره فيقول فى معرض الدفاع عن مذهبهم موجها كلامه الى اصحاب المذهب القديم « اليس اقطع فى الدلالة على أنكم لا تفهمون الشعر ، ولا تعرفون غاياته وأغراضه ، من قولكم ان فلانا ليس فى شعره معان رائعة شريفة ، لان الشاعر المطبوع لا يعنت ذهنه ، ولا يكد خاطره ، فى التنقيب على معنى ، فهذا تكلف لا ضرورة له . اوليس يكفيكم أن يكون على الشعر طابع ناظمه وميسمه ، وفيه روحه واحساساته وخواطره ومظاهر نفسه سواء أكانت جليلة أم دقيقة ، شريفة أم وضيعة ؟؟ وهل الشعر الا صورة للحياة ؟ وهل « كل » مظاهر الحياة والعيش جليلة شريفة رفيعة حتى لا يتوخى الشاعر فى شعره الا كل جليل من المعانى ورفيع من الاغراض ؟ وكيف يكون معنى شريف وآخر غير شريف ؟ اليس شرف المعنى وجلالته فى صدقه ؟ فكل معنى صادق شريف جليل » (٤) .

بهذا الاتجاه الواضح فى أقوال هؤلاء الرواد وشعرهم يظهر حرصهم على ضرورة التعبير عن وجدان الشاعر واحاسيسه فيما

(١) شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٣٣
(٢) ديوان المازنى ٧١/١ والجدث : القبر ، والقرارة : الحفرة التى تحفر ليدفن فيها الميت ، والجثة الخرساء التى لا صوت لها ، المرنان التى لها صوت .
(٣) من مقدمة الجزء الثانى للمازنى ص ١١١٧
(٤) ابراهيم المازنى « حصاد الهشيم » ص ١٨٣ ، ١٨٤

يخرج للناس من اشعار وما يعبر به عن حياته الخاصة ولهذا نرى العقاد والمازنى معجبين بابن الرومى (٢٢١ هـ — ٢٨٣ هـ) (١) وشاعريته اعجابا غير عادى (٢) ، وذلك لأن شعره يمثل حياته الخاصة ادق تمثيل ، ولذلك يضعه العقاد على رأس الشعراء الممتازين لانه يمتاز « بخاصة فريدة ليست فى غيره من الشعراء ، هى مراقبته الشديدة لنفسه وتسجيل وقائع حياته فى شعره ، فما من احد كان له شأن فى حياته الا وجدت اسمه فى ديوانه ممدوحا ، أو مهجوا ، اوموصوفا ، أو مردودا عليه ، وما عاب احد مشيته او أكله او لبسه العمامة او طريقته فى النظم الا كان لذلك خبر مفيد فى ديوانه ، ولم يعرف عنه انه كان يشتهى طعاما او فاكهة الا وذلك معروف فى شعره قبل ان يعرف من نوادر المتحدثين عنه ، وما خاطر طويته خلق محمود أو مذموم الا شهد به على نفسه كانه فى حرج من أمر كتمانه » (٣) .

فمدرسة الديوان تعتنق مذهب التعبير الذاتى وأن الشعر الجيد ما عبر عن أحداث حياة الشاعر الحقيقية . وكتاباتهم ونقدهم حافلة بما يدل على هذا . فالعقاد « لا يمل من ترداد ايمانه بهذه النظرية التعبيرية وتقديمها للقارىء فى صور متعددة ، بهدف توضيحها واستيفاء جوانبها (٤) . والشعر عند شكرى « كلمات العواطف والخيال والذوق السليم ، ومن كان ضئيل الخيال اتى شعره ضئيل الشأن ، ومن كان ضعيف العواطف اتى شعره ميتا لا حياة فيه . فان حياة الشعر فى الابانة عن حركات تلك العواطف ، وقوته مستخرجة من قوتها وجلاله من جلالها ، ومن كان سقيم الذوق اتى شعره كالجنين ناقص الخلقة » (٥) . والمازنى يرى ما يراه شكرى من أن الشعر تعبير عن العواطف . فيقول : « ثم تأمل الشعر ، اليس شعورا مترجما وقصة مروية ، وخاطرا مجلوا ؟ » (٦) .

---

(١) يذكرابن خلكان فى رواية ان وفاته كانت لليالتين بقيتا من جمادى الأولى سنة ثلاث وثمانين وقيل سنة اربع وثمانين وقيل ست وسبعين ومائتين ببغداد . راجع ابن الرومى حياته من شعره ص ٧٩

(٢) عكف العقاد والمازنى على قراءة ابن الرومى زمنا بوحى من اعجابهما بهورغبة فى انصافه ، وكتب العقاد عنه كتابه « ابن الرومى — حياته من شعره » كما كتب مقدمة رائعة عن عبقرية ابن الرومى لديوانه الذى اصدره كامل كيلانى وجمعه ثلاثة اجزاء فى مجلد واحد ، وكتب المازنى فصلا طويلا عنه فى كتابه حصاد الهشيم فى الصفحات من ٢٣٢ — ٣٣٤ . وهذه الصفحات تمثل ثلث الكتاب تقريبا .

(٣) ابن الرومى حياته من شعره ص ٨٤

(٤) فى نقد الشعر للدكتور محمود الربيعى ص ١٢٨

(٥) ديوان شكرى « الجزء الرابع » ص ٢٨٨

(٦) حصاد الهشيم ص ٢٢٥

ى

كان ذلك واضحا كل الوضــوح فى كل ما يكتبون أو يســجلون وكأنهم بهذا الاتجاه ، انما يصرخون فى وجوه المقلدين والسائرين على النهج القديم وما فيه من اغراض شــعرية لا رابط بينهــا وبين نفس الشاعر كالمديح والرثاء والتهانى وغيرها . كأنهم يصرخون فى وجوههم ان كفاكم تزييفا وكذبا وابتعادا عن حقيقة الشعر وأهدافه . فالشعر تعبير لا الفاظ مرصوصة ، والشعر معــاناة وخلق لا حلى ورصف . ثم تقوى ثورتهم ويشتد حنقهم على زعماء المذهب القديم وأنصــاره فيصدر العقاد والمــازنى كتابهمــا « الديوان فى الادب والنقــد » فى جزأين (١) ويتناول العقاد فيه شوقى وشعره بالنقد اللاذع والهجوم القاسي ، ويتوجه المازنى بنقده الجــارح الى زميلهما عبــد الرحمن شكرى ومصطفى لطفى المنفلوطى . ونجد العقاد يخاطب شــوقى فى عصبية واضحة ، بعد أن درس شعره فوجده لا ينم عن شخصيته أو يدل على ملامحه موضحا له المبادىء النقدية التى كانت مدرستهتحاول فرضها على البيئة الادبية آنذاك « اعلم أيهــا الشــاعر العظيم ، أن الشاعر من يشعر بجوهر الاشــياء لا من يعــددها ويحصى أشكالهــا وألوانها . وأن ليست مزية الشاعر أن يقول عن الشىء ماذا يشــبه وانما مزيته ان يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحيــاة به ، وليس هم الناس من القصيد ان يتسابقوا فى أشواط البصروالسمع ، وانما همهم ان يتعاطفوا ويودع احسنهم وأطبعهم فى نفس اخوانهزبدة ما رآه وسمعه وخلاصة ما استطابه او كرهــه . واذا كان كذلك من التشبيه ان تذكر شيئا أحمــر ثم تذكر شــيئين او اشــياء مثله فى الاحمرار فما زدت على ان ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعك وفكرهصورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك . وما ابتدعالتشبيه لرسمالاشكال والالوان فان الناس جميعا يرون الاشكال والالوان محسوسة بذاتهــا كما تراها ، وانما ابتدع لنقل الشعور بهذه الاشكال والالوان من نفس الى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفــاذه الى صميم الاشياء يمتاز الشاعر على ســواه ، ولهذا لا لغــيره كان كلامه مطربا مؤثرا وكانت النفوس تواقة الى سمــاعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة كما تزيد المرآة النور نورا .. فالمرآة تعكس على البصر ما يضىء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجودا ان صح هذا التعبير ، ويزيد الوجدان احساسا بوجوده . وصفوة القول ان المحــك الذى لايخطىء فى نقــد

---

(١) كان المفروض ان تصل اجزاء هذا الكتاب النقدى الى عشرة اجزاء كما ذكرت مقدمته ولكن لم يصدر منه غير جزأين الاول فيناير سنة ١٩١٢ والثانى فى فبراير من العام نفسه ثم اعيد طبعهما بعد شهرين .

الشعر هو ارجاعه الى مصدره ، فان كان لا يرجع الى مصدر اعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وان كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود اليه المحسوسات كما تعود الاغذية الى الدم ونفحات الزهر الى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية . وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائغة وما اخال غيره كلاما اشرف منه بكم الحيوان الاعجم » (١) . من هذا كله يتضح لنا ان أساس الشعر عند هذه المدرسة هو التعبير الصادق عن احاسيس الشاعر وعما يجيش بخاطره ووجدانه وما يصطخب فى نفسه من آمال وآلام وعواطف . يقول العقاد فى توضيح هذا المفهوم عند تحديده للطبيعة الفنية التى لا يكون الشاعر شاعرا الا بنصيب منها « وتمام هذه الطبيعة ان تكون حياة الشاعر وفنه شيئا واحدا لاينفصل فيه الانسان الحى عن الانسان الناظم ، وان يكون موضوع حياته هو موضوع شعره ، وموضوع شعره هو موضوع حياته ، فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه ، يخفى فيها ذكر الاماكن والازمان ولا يخفى فيها ذكر خالجة ولاهاجسة مما تتألف منه حياة الانسان » (١) ومعنى ذلك أن يتناول الشاعر فى شعره كل ما يحيط به وما يتصل بوجدانه سواء أكان خاصا به أو بالناس من حوله أو بمجتمعه لان ذات الشاعر غير منفصلة عن مجتمعه وسواء أكان أمرا جليلا أم امرا حقيرا مادامت هناك مشاركة وجدانية تجمع بين الشاعر وبين هذا الامر الذى يتناوله فى شعره لان المهم هو وجود العاطفة والباعث الحقيقى على قول الشعر ، لأن الشعر تصوير للشعور الخاص عند الشاعر ليصور فيه وجهة نظره فيما يرى أو يسمع ، كما يصور تجربته الخاصة التى تستولى على وجدانه وتستحوذ على نفسه ومشاعره .

٢ — وبعد تحديدنا لمفهوم التجربة الشعرية نتجه الى نقطة أخرى تتصل بهذه التجربة فنسأل : ما اساس هذا الاتجاه الوجدانى عند جماعة الديوان ؟ وما موقع هذه الجماعة بين المتجهين هذه الوجهة ؟ .

أ — وللاجابة على السؤال الاول وهو « ما أساس هذا الاتجاه الوجدانى عند مدرسة الديوان ؟ » . نطرح هذه الأسئلة ليكون فى الاجابة عليها جمع لكل جوانب الاجابة المطلوبة . هل خلا شعرنا العربى من هذا الاتجاه الوجدانى ؟ ثم ما علاقة هؤلاء الرواد بشعرنا

---

(١) الديوان للعقاد والمازنى ص ٢٠ و ٢١ .
(٢) ابن الرومى حياته من شعره ص ٥

العربى القديم ؟ . وهل تأثروا بالمذهب الرومانتيكى فى الأدب الأوربى؟ وعلى اى صورة كان هذا التأثر ؟ .

الواقع ان لفظة « شعر » تحمل المعنى المراد من التجربة الشعرية. فالسعر هو التعبير عن المشاعر والاحاسيس الشعورية لدى الاديب لأن المعنى الاشتقاقى لكلمة شعر هو «شعر به وفطن له وعقله»(١). فالشعر من الشعور اى « انه هو ما اشعرك وجعلك تحس عواطف النفس احساسا شديدا (٢) » كما يقول الشاعر عبدالرحمن شكرى . وبذلك نرى ان مدرسة الديوان قد رجعت الى المعنى الاشتقاقى لكلمة شعر (٣) عندما طالبت بأن يكون الشعر تعبيرا عن الشعور والوجدان الذاتى . وبهذا المفهوم للشعر وجدنا الكثير من شعر شعراء العربية فى عصوره الزاهرة ، فقصيدة البحترى (٢٠٦ – ٢٨٤ هـ) فى ايوان كسرى ، وقصيدة ابن الرومى (٢٢١ – ٢٨٣ هـ) فى رثاء ولديه ، وقصيدة ابى العلاء المعرى فى رثاء فقيه حنفى « أبى حمزة » وقصيدة ابى فراس الحمدانى (٣٢٠ – ٣٥٧ هـ) التى يبدؤها بقوله :

اراك عصي الدمع شيمتك الصبر اما للهوى نهى عليك ولا أمر (٤)

وقصيدة المتنبى (٣٠٣ – ٣٥٤ هـ) فى الشكوى والحمى ، بل الكثير من مدائحه لسيف الدولة المنبعثة عن اعجاب بهذا الرجل وحب صادق له » (٥) ، كل هذه القصائد – وغيرها كثير – تجارب شعرية كاملة الخلق لها ملامحها المميزة وشخصيتها المستقلة مما يرضي النقد الحديث ودعاة التجديد والداعين الى التجربة الشعرية . وبشار بن برد (١٦٧ هـ) وأبو نواس (١٤٥ – ١٩٨ هـ) وابن الرومى (٢٢١ – ٢٨٣ هـ) والمتنبى (٣٥٤ هـ) وابو العلاء المعرى (٤٤٩ هـ) فى مقدمة الشعراء الذين يمثلهم شعرهم ادق تمثيل ويقدم النماذج الفنية العالية فى التجارب الذاتية. فهم « من رواد الشعر الذى تظهر فيه شخصية قائله ويمكن أن نلتقط ملامح تلك الشخصية من شعرها » (٦) . ولعل

---

(١) القاموس المحيط مادة « شعر » .

(٢) مقدمة الجزء الخامس من ديوان شكرى ص ٢٦٤

(٣) راجع فن الشعر لمندور ص ٢٦

(٤) راجع القصيدة فى كتاب : بين الادب والنقد للدكتورين خفاجى ومحمد نايل ص ١٠٧ ، ويتيمة الدهر الجزء الاول ، وديوان ابى فراس نشر سامى الدهان . وفنون الشعر فى مجتمع الحمدانيين للشكعة .

(٥) راجع النقد المنهجى عند العرب ص ٣١٢ ، ٣١٣ ، فن الشعر ص ١٣٠ ، ١٣١ لمندور .

(٦) فن الشعر لمندور ص ١٢٠

هذا هو الذى جعل المازنى والعقاد بعجبـان بشخصيـة ابن الرومى اعجابا ملك عليهما مشاعرهما واحاسيسهما حتى قال فيه المـازنى : لا مراء فى أن ابن الرومى من كبار الفحول ، وأنه كان يحس الحيـاة بكل جارحة فيه ، بل يقبل على الحياة وينشد الاحساس بها ،ويعرى أعصابه لها ، ليتملى من الشعور بها ويلابسها بروحه ، ويدير عينـه ويقلبها تارة فى نفسه وتارة أخرى فيما حوله ، ولا يمل التأمل ، ولا يفتر عن التدبر ، ولا يكف عن المقايسة والمقابلة ، وعن ارسال النظر رائدا واجالة الفكر حاصدا» (١) . فمن يجيل النظر فى شعرنا العربى يجد « أن الشعر الجاهلى من أصدق الشعر فى التعبير عن بيئته ومثلها العليا نابعا عن طبع أصيل حتى لنحسبه هو والشـعر الأموى خير ما انتج العرب القدماء من شعر من الناحية الفنية الخالصة ، ومع ذلك فلا يستطيع أحد أن ينـكر ما كان للاسـلام من أثر بالغ فى تحـريك وجدان الشعراء سواء فى ذلك الوجدان العاطفى الخالص او الوجدان الدينى أو الوجدان السياسى الاجتماعى على أثر الخلافات السياسية والاجتماعية التى اخذت تظهر منذ خلافة عثمان ابن عفان وما تلاها من تحزب للامويين أو للعلويين . فأدى ذلك الى ظهور شعر الخوارج وشعر الشيعة ذى اللون السياسي الواضح ، كما ادى الى ظهور البيئة المترفة المرهفة المتعطلة بالحجاز بعد أن انتقلت الخلافة الى دمشق ، ففى هذه البيئة نرى شعر الوجدان العاطفى يظهر لأول مرة عنـد الشعراء العذريين الذين نستطيع أن نقرأ شعر الشاعر منهم كله دون أن نخرج بصورة ولو مقاربة للمحبوبة ، وانما نخرج منه بتعبير قوى حار عن لواعج الحب وآلامه فى وجدان الشاعر .. فقيس (ابن ذريح) لم يحاول قط ان يصور لبنى ، والمجنون « أى قيس بن الملوح » لم يصور ليلى ، و « جميل » لم يكد يصور بثينة ، و « كثير » لم يصور عزة ، وانمـا بكوا جميعا حبهـم وعبروا عن لواعجـه ولفظـوا مكنون وجدانهم حتى لكأنهم من شعراء الوجدان المحدثين » (٢) .

كما عرف نقادنا العرب التجربة الشعرية وان لم يطلقوا عليهـا هذا الاسم ، فما اراده النقد الحديث من التجربة « هو المعنى الذى اراده النقد القديم بكلمة « الموضوع » . موضوع القصيدة وما يدور حول هذا « الموضوع » من ابحاث تتصل بما فيه من وضوح وغموض، وحرارة أو فتور ، واستيفاء أو تقصير ، وصدق أو زيف ، مما نراه مبثوثا فى كتب النقد من عهـد ابن قتيبـة (م ٢٧٦ هـ) والجـاحظ

---

(١) حصاد الهشيم ص ٢١٨

(٢) فن الشعر ص ١٢٦ — ١٢٨ لمندور .

(م ٢٥٥ هـ) الى عهد عبد القاهر (م ٤٧١ هـ) . بل ان عبد القاهر تناول عملية الانتاج الادبى موضوعا وتفكيرا وصياغة بنفس الأسلوب الذى نتناول به اليوم عملية التجربة الشعرية ، او الادبية بوجه عام. فدعا الشاعر والأديب الى التفكير فى المعانى أولا ، وترتيب اجزائها ترتيبا يسوده التجانس والترابط بحيث يبنى ثانيا على أول ، وثالثا على ثان،وهكذا. وأن يرتب الألفاظ المعبرة عنها فى الصياغة حسب ترتيبها فى النفس » (١) .

ويقدر أبن رشيق (ـ ٤٥٦ هـ) العاطفة والدور الذى تؤديه فى العمل الفنى فيقول : « قواعد الشعر اربع : الرغبة ، والرهبة ، والطرب ، والغضب . فمع الرغبة يكون المدح والشكر ، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف ، ومع الطرب يكون الشوق والنسيب ، ومع الغضب الهجاء والتوعد والعتاب » (٢) .

وبذلك نرى أن هذه التجربة لم تكن بجديدة على شعرنا ونقدنا وان لم يكن لها هذا المفهوم او التحديد الذى نراه فى عصرنا الحديث . وفضله أنه أبرز مفهومها وحدد صورتها ، ووضع لها اطارا خاصاتدور فيه أبحاثها ، ثم استعار لها هذا الاسم من معامل العلم الحديث .

والمعروف أن فرسان مدرسة الديوان الثلاثة قد اطلعوا على الأدب العربى فى عصوره المزدهرة ولمسوا تلك الجوانب المشرقة فى شعرنا القديم واستفادوا منه وتأثروا به تأثرا عظيما وهذا ما نراه واضحا فى قراءاتهم ودراساتهم . اذ يتجه عبد الرحمن شكرى الى قراءة الآثار والدواوين العربية القديمة فيقرأ كتاب « الأغانى » و « ديوان الحماسة » لأبى تمام فيعجب بما فيهما من غزل وجدانى لا تصنع فيه ولا تكلف ، ويقرأ ديوان الشريف الرضى ومهيار الديلمى فيرى فيهما نفس الغزل الطبيعى الذى يشف عن قلب صاحبه دون أى حجاب من المحسنات البديعية الثقيلة (٣) فتنزع نفسه الى هذا الاتجاه الوجدانى ويستأثر بفنه الشعرى . ويتأثر العقاد بابن الرومى ويقبل على دراسة شخصيته وجوانب تفوقه فى الفن الشعرى حيث « شغف به منذ فجر حياته الشعرية ، لأنه وجد عنده نفس الأنغام التى

(١) اتجاهات وآراء فى النقد الحديث ص ٥١

(٢) العمدة ١/١٢٠ وترد فى معالم النقد الادبى للدكتور عبد الرحمن عثمان ص ٢٥ مطبعة المدنى ، وعزيز اباظة شاعرا ص ٤٨٣

(٣) راجع الادب العربى المعاصر فى مصر ص ١٣١

كانت تعجب بها مدرسة انغام الحزن والشكوى من الدهروالناس»(١).
ويحرص العقاد على دراسة العديد من الشعراء الذين راى من قراءته لهم انهم يمثلون اتجاها نفسيا واضحا فى اشعارهم . فدرس « جميل بثينة » و « أبا نواس » ، و « عمر بن أبى ربيعة » (شاعر الغزل) وغيرهم ممن افرد البحوث لدراستهم والتعرف على منهجهم تقديرا لدورهم فى الفن الشعرى . وينحو المازنى منحى العقاد فيدرس ابن الرومى وبشار بن برد دراسة مستوعبة توضح الاتجاه النفسى الذى غلب على شعرهما وكان طابعا مميزا لابن الرومى بصفة خاصة .

واهتمام شكرى ودراسته لشعراء العصر العباسي من امثال المتنبى وأبى تمام والبحترى ومهيار الديلمى والشريف وابن الرومى وغيرهم ممن تحدث عنهم حديثا جذابا يدل على مدى اعجابه بهم لأنهم فى رايه قد بلغوا من الجودة والاصابة ما قصر عنه نظراؤهم من الاقدمين (٢) .

وبذلك تستقر هذه الصورة الحية للشعر القديم فى نفوسهم ويدخلون حياتهم الادبية من هذه الابواب الواسعة التى فتحها شعراء العربية الفحول امامهم ولم يكتفوا بذلك بل جمعوا الى هذه الثقافة الاصيلة ثقافة الأمم الأخرى . يقول العقاد عن ثلاثتهم بعد أن شببه الآداب الغربية الحديثة بالمعرض الكبير : « فقد كنا يوم دخلناه نقرأ المتنبى والمعرى وابن الرومى والجاحظ وعبد القاهر والأصفهانى وابا هلال . ولا يقاس بمقياس هذا الادب الرفيع أدب قط ، ثم يتصل المهتدى بمقياسه وحده على سبيل الاختيار الحسن حيث كان ، ولو كره حملة الاجراس ، وسماسرة الصياح والاعلان » (٣) .

وهكذا اتجهوا الى الآداب الاوروبية — بعد أن حصلوا على قدر وفير من آداب لغتهم — وأطالوا النظر فيها وبخاصة الثقافة الانجليزية التى تزودوا منها بكل ما استطاعوا من غذاء عقلى .
وكان القرن التاسع عشر فترة تصارع المذاهب الأدبية فى البيئة الاوربية تصارعا عظيما . وظهرت هذه الاتجاهات فى الأعمال الأدبية هناك واطلع شعراء مدرسة الديوان على هذه الآثار وأعجبوا « بالمذهب الرومانتيكى » الذى ينحو منحى الثورة على القديم ويدعو الى التعبير

---

(١) الادب العربى المعاصر فى مصر ص ١٤٠ .
(٢) راجع نظرات ادبية الجزء الثالث ص ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٨ للدكتور محمد رجب البيومى مطبعة زهران سنة ١٩٧١ .
(٣) صحيفة « الاخبار » العدد ٣١٧٣ فى ١٩٦٢/٩/٥

عن ذات الاديب ووجدان قلبه ، كما اعجبوا بزعماء هذا الاتجاهواخذوا عنهم وتأثروا بهم تأثرا واضحا . ولعل مبعث هذا التأثر ذلك التشابه الذى لاحظوه بين حالة الشعر العربى فى بداية القرن العشرين وحالة الشعر الانجليزى فى القرن الثامن عشر . فقد كان الشعر الانجليزى يقوم على محاكاة التراث القديم فى الروح والموضوع والمعجم حتىوصل على يد الشعراء والضعاف من « الكلاسيكيين » الى حالة من الجمود والتحجر فكانت ثورة الرومانتيكيين على هـذا الاتجاه ودعوتهـم الى مفهوم جديد فى الشعر يقوم على الأساس النفسى للشاعر فأعجبوا بها باعتبارها ثورة على حالة شبيهة بالحالة التى كانوا يواجهونها فىالشعر العربى فى أوائل القرن العشرين ولم يحل دون الانفعال بالرومانتيكية أنها كانت تعتبر فى حكم الميتة فى أوربا فى ذلك الوقت (١) . فالانسان الرومنطيقى انطوائى بطبعه وليس على وفاق مع مجتمعـه . اذ أنه اما ثائر عليه او منبوذ منه ، وفى كلا الحالين تجده يلجأ الى قوقعته ينسج فيها الاحلام التى تحقق له « البعد » عن عالم الواقع فى ماض سعيد أو طفولة بهيجة او بلد قصي أو حب اثيرى او الم لذيذ أومنظر جميل أو غد طوباوى أو صوت هنى ، أوشوق مجنح الى عالم المثل . فهذه الغربة التى يشعر بها الرومنطيقى فى مجتمعه المتطور هى التى تنشر فى أدبه وفنه الحنين الى المجهول والمطلق اللامحدود الذىيكشف عن اعمق اعماق الانسان ، وهى التى تشيع فى نتاجه تلك الكآبة التى تتعمق كلما ادرك الرومنطيقى أنه لا يستطيع تحقيق عالم المثـال (٢) ومفهوم الشعر عند شعرائنا الثـلاثة يلتقى فى عمـومه وفى كثـير من جزئياته مع المفهوم الرومانتيكى . فالشعر عند الرومانتيكيين تعبـير عن المشاعر والعواطف ولكنه لايقتصر على ذلك بل يتجاوزه الى «شيء آخر » هو توصيل هـذه العواطف المعبر عنهـا الى نفوس القـراء والسامعين على نحو يثير لدى هؤلاء المتلقين للشعر عواطف شبيهة بالعواطف التى يوصلها اليهم هذا الشعر (٣) . كما تعنى الرومانتيكية بالصدق فى التعبير عن الحالة الشعورية التى كان العمـل الشـعرى نتيجة لها . كما أنها تفضل المضمون على الشكل فى العمل الأدبىبعكس الكلاسيكية التى تفضل الشكل على المضمون (٤) .

---

(١) راجع فى نقد الشعر ص ١٠٤

(٢) راجع الرومنطيقية وآثرها فى الشعر العربى الحديث ص ٧٤ دار الثقـافة — بيروت ١٩٦٠ م ، وراجع دراسات فى النقد العربى الحديث ومدارسـه (الحلقـة الثانية) ص ١٢٣ ، ١٢٨ والبناء الفنى للقصيدة العربية ص ١٦٢ ، للدكتور خفاجى دار الطباعة المحمدية .

(٣) فى نقد الشعر ص ١١١

(٤) راجع الرومنطيقية وآثرها فى الشعر العربى الحديث ص ٧٧ ، ٧٨ وراجع فن الشعر للدكتور احسان عباس ص ٤٢ ط ٣ دار الثقافة (بيروت) .

واذا رجعنا الى دعوة أصحاب الديوان وجدنا ان هذه الاتجاهات الرومانتيكية واضحة كل الوضوح فيها ، وأن مذهبهم الأدبى يلتقى فى عمومه وفى كثير من جزئياته مع هذه المبادىء الرومانتيكية وان نظراتهم للشعر انما هى صدى أمين للفكر الرومانتيكى وبخاصة فى القول بأن الشعر تعبير عن العواطف . وهنا كلمة لابد من ايرادها — ونحن نتحدث عن الاصول الرومانتيكية فى الانتاج الشعرى لجماعة الديوان — فليس المقصود بهذا التوضيح بيان التقليد أو القول بأن جماعة الديوان كانت عالة على الفكر الغربى سائرة فى ركابه . ليس هذا بمراد او مقصود وانما المراد ان نوضح تأثر أصحاب الديوان بهذا الاتجاه الرومانتيكى واستفادة هذه الجماعة من هذه الحركة العالمية وبخاصة فى صورتها فى انجلترة ، وبعبارة أخرى نعنى أن هذا النوع من الافكار التى روج لها أعضاء « جماعة الديوان » .. لم يكن مسألة مصادفة أو اتفاق مع المدرسة الرومانتيكية ، وانما كان مسألة اعجاب وتمثيل وتقديم لهذه الافكار فى محيط الفكر العربى على نحو مقصود » (١) ثم هم بعد ذلك لهم افكارهم المستقلة وآراؤهم الخاصة ونظراتهم المتحررة من كل قيد أو تقليد . وهذا هو ما أكد عليه العقاد فى قوله : « والواقع أن هذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للادب الانجليزى ولكنها مستنيرة منه مهتدية على ضيائه ، ولها بعد ذلك رأيها فى كل أديب من الانجليز كما تقدره هى لا كما يقدره أبناء بلده ، وهذا هو المطلوب من الفائدة الادبية التى تستحق اسم الفائدة ... اذ لاجدوى هناك فيما يلغى الارادة ويشل التمييز ويبطل حقك فى ادراك الخطأ والصواب ، وانما الفائدة الحقة هى التى تهديك الى نفسك ثم تتركك لنفسك تهتدى بها وحدها كما تريد ، ولأن تخطىء على هذا النمط خير لك من أن تصيب على نمط سواه » (٢) .

ومن هذا العرض نرى أن المذهب الوجدانى عند جماعة الديوان له جذور عربية وأخرى أوربية اطلع عليها هؤلاء الرواد فاعجبوا بها وساروا على هدى منها فى مذهبهم الأدبى معتمدين على ذوق خاص وسليقة مواتية وطبع أصيل فى الأدب وفنونه .

ب) وهنا نتجه بالحديث الى الاجابة على السؤال الثانى وهو « ما موقع مدرسة الديوان بين المتجهين اتجاها وجدانيا ؟ » لنرى هل كانت عندنا مدرسة ذات اتجاه وجدانى واضح قبل مدرسة الديوان أولا . يرى بعض الباحثين أن ظهور الرومانتيكية فى الأدب العربى

(١) فى نقد الشعر ص ١٤٠.
(٢) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى ص ١٩٣

الحديث كان نتيجة لاسباب مشابهة للاسباب التىأوجدتالرومانتيكية فى الأدب الأوربى . يقول انطون كرم : « يخيل الى أن الاسباب التى دعت الى « داء العصر » بعـــد اندحار نابليون لشبيهـــة بالتى زينت للمصريين واللبنانيين هذا الأدب ، وذلك بعـد فشل الدســتور عام ١٩٠٨ وبعد آلام الحرب الكبرى وقد تصاعدت من التراب رائحة الموت والفناء فى الشرق (١) . وهذا ما لانتفق مع الباحث فيه ، لأنالاسباب الكثيرة التى تشمل جميع مبادىء الحياة والفكر فى البيئة العربية لم تتهيأ كما تهيأت فى البلاد الاوربية ونتج عنها ظهور الرومانتيكيةكمذهب ادبى . ثم ان هذا الاتجاه كان اسبق ظهورا فى الادب العربى الحديث قبلالحرب الاولى وقبلصدور الدستور العثمانى سنة ١٩٠٨ «وقبل ان يصبح للخيبات السياسية ذلك الاثر العميق فى النفس الذى يحدث فى الشعر رد فعل حقيقيا » (٢) مما يؤكد أن هذه الحركة الادبية لم تكن دوافعها التغيرات والاحداث السياســية والاجتماعيــة فى الوطن العربى وانما كانت نتيجة الاتصال بالآداب الاجنبية والاعجاب بها مما كان له اثره فى نفوس المطلعين على هذه الثقافات وكانت مذاهب هــذا الادب الغربى هى الموجه الرئيسى للادب المعاصر (٣) .

اما عنظهور هذا الاتجاه فى الادب العربى الحديث فيحدثنا عنــه الدكتور احسان عباس قائلا : « لا نستطيع أن نجد مدرسة رومنطيقية واضحة المعالم الا فى العصر الحديث ومؤسسها جبران كان رومنطيقيا الى اطراف اصــابعه ، وصوره تكاد لا تفتــرق فى شىء عن شــعراء الرومنطيقية بفرنسا وانكلترا » (٤) . وتحدد الدكتورة سلمى الخضراء بداية هذه الحركة فتقول : « جاءت بدايتها الحاسمة مع جبران خليل جبران (١٨٨٣ — ١٩٣١) فىمنتصف العقد الاول من هذا القرن معبرة عن رومانطيقية فنية اجتماعية على درجة كبيرة من الايجابية ، لقــد صدرت فى نيويورك مقالة «الموسيقى» سنة ١٩٠٥ ثم تبعتها المجموعتان القصصيتان (عرائس المروج «١٩٠٦») ، و «الارواح المتمردة ١٩٠٨» وجميعها اعمال رومنطيقية أكيــدة » » (٥) ، ويؤكد ذلك عيسى يوسف بلاطة فيقول : « فجبران أول رومنطيقى عربى ، ولم تكن الرومنطيقية

---

(١) انطون كرم غطاس : الرمزية فى الادب العربى الحــديث ص ١٣٨ . وراجع التجديد فى شعر خليل مطران ص ١٨٠.

(٢) سلمى الخضراء الجيوشى من مقال لها بعنوان « الشعر العــربى المعــاصر تطوره ومستقبله » بالعدد الثانى من المجلد الرابع من عالم الفكر سنة ١٩٧٣ ص٣١٦

(٣) راجع محاضرات فى الادب ومذاهبه للدكتور مندور ص ١ — ٢

(٤) فن الشعر لمندور ص ٥١

(٥) ص ٣١٦ من العدد الثانى من المجلد الرابع من عالم الفكر .

بالنسبة له مذهبا ادبيا وحسب وانما كانت فلسفة في الحياة » (١) .
ويهمني من هذه الآراء ما ذكرته الدكتورة سلمى الخضراء من صدور هذه الاعمال في امريكا ابتداء من عام ١٩٠٥ وفي منأى عن البلاد العربية التي — ولا شك — لم تطلع عليها او يظهر أثرها فيها الا بعد مرور بضع سنوات من صدورها ، واذا كانت التواريخ هي الفيصل في هذا الموضوع فان البارودي بشعره الذاتي الذي يعبر عن احساسه ومشاعره يعتبر رائد هذا الاتجاه الوجداني — العربي لا الغربي — فقد « بدت شخصيته بارزة في شعره ، وبدا شعره مرآة بيئته وزمانه » (٢) فكثير من شعره عبر به عن نفسه وتجاربه في الحياة ، وما شعره « في متعته وفي مجالس لهوه وتجارب حبه وفي حديثه عن اصحابه واعدائه وفي وصفه للحروب وهو يخوض غمارها ، وهجائه السياسي والشخصي والاجتماعي ، وفي الدعوة الى الثورة تارة والشورى تارة اخرى ، وفي وصف هزيمة القوى الوطنية والاستسلام للرجعية والاستعمار ووصف شعوره في السجن ، وساعة وداع الاهل والوطن ، ثم المعاناة وعذاب النفس والتشريد ، والالم لفقد الصحب والاهل والرفاق ، ثم زحف الاستعمار بلاده وندبها والنواح عليها » ما شعره ذلك الا تعبير صادق عن نفسه وعصره ومجتمعه الذي يعايشه مما نراه اتجاها وجدانيا واضحا في شعر رائد النهضة الشعرية « محمود سامي البارودي » وهو بذلك أسبق شعراء العربية في العصر الحديث الى ابراز هذا الاتجاه وظهوره بوضوح في كثير من اشعاره .

أما اذا كان الحديث عمن تأثر بالرمنطيقية كمذهب غربي له قواعده واصوله الفنية فان الشاعر المغترب في مصر « خليل مطران » يطالعنا باتجاهه الوجداني والرومانسي في كتاباته التي نشرها في المجلة المصرية والجوائب المصرية منذ عام ١٩٠٠ وما بعدها . وفي قصائده التي ترجع الى عام ١٨٩٤ (٣) والتي يحرص فيها وفي مقالاته على الدعوة الى أدب جديد يترجم عن الذات والتحرر من التصنع والتقليد ، واخذ يدافع عن مذهبه في صبر وايمان ، فكتب المقالات وأرسل القصائد بين الحين والحين حتى نشر الجزء الاول من ديوانه سنة ١٩٠٨ وصدره بمقدمة أوضح فيها رايه في الشعر وانه ليس عبدا لشعره . وانما يصدر

---

(١) الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث ص ٩٨
(٢) د. محمد حسين هيكل من مقدمته لديوان البارودي ٢٩/١
(٣) كان ينشر هذه القصائد في مجلة انيس الجليس والمجلة المصرية ومجلة سركيس ، الهلال ، الجوائب المصرية مثل قصائده : في تشييع جنازة (٢٠/١) ، فاجعة في هزل ٢٥/١ ، العقاب ١١٢/١ ، والجنين الشهيد ٢٢٢/١ ، المساء ١٤٤/١ . راجع التجديد في شعر خليل مطران ص ١٨٠ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣ ، ٢٧٤

فيه عن طبع وشعور صادق (١) وعندما صدر ديوان خليل سنة ١٩٠٨ طالعتنا قصائده بالنوازع الوجدانية الواضحة وبرزت امامنا معالم الرومنسية التى طبعت فنه بطابعها المتميز فى موضوعاته واخيلته واغراضه وعواطفه فوجدنا شعره الوجدانى الذى يعبر فيه عن حبه وما لاقاه من سعادة وشقاء ومن الم ويأس محللا لهذه العواطف والاحاسيس تحليلا دقيقا وواصفا لاحواله المتباينة ، ومصورا للتجارب الشعورية الصادقة التى عاشها (٢) بوجدانه وكيانه مما كان « صدى لثقافته الادبية الاوربية من ناحية وصدى لملابسات حياته الشخصية من ناحية اخرى » (٣) .

فكان مطران بهذه الحصيلة الادبية الزاخرة بالاتجاه الرومانسى والتى يرجع تاريخ بدايتها الى عام ١٨٩٤ م أسبق من جبران خليل فى هذا الاتجاه (٤) واغزر منه مادة فى المجال الرومانسى وتحديد معالمها . على الاقل فى بداية نشاطهما الادبى حيث صافحت هذه الاعمال الادبية عقولنا وعيوننا فى أواخر القرن الماضى فى الوقت الذى كان فيه انتاج جبران الادبى يقطع المسافات السحيقة فى طريقه الينا متمثلا فى مقالات معدودة كما تؤكد ذلك الدكتورة سلمى الخضراء .

واذا كان لابد من الاستشهاد على هذا الراى فاننا نورد قول الدكتور ابو شادى الذى يعتبر مطران « معلمنا الاول » فيقول : « قل بين أعلام الادب والشعر والفن من نتهيب الحديث عنهم تهيبنا الحديث عن المعلم الاول (خليل مطران) الذى ولدت الرومانسية والرمزية الحديثة فى العربية على يديه قبل مطلع القرن العشرين ، فان المنن الضخمة التى أسداها هذا القلم الشامخ الى الادب العربى الجديد نظما أو نثرا ، وشرف بها مصر بلده المختار ، فوق تقديرنا » (٥) . ويقول

---

(١) راجع مقاله فى المجلة المصرية ج ٣ يوليو سنة ١٩٠٠ بعنوان « الكتاب امس والكتاب اليوم » ومقدمة ديوانه (الجزء الاول) وقصائده « الجنين الشهيد » ٢٢٣/١ ، فنجان قهوة ١٤٨/١ ، العقاب ١١٢/١ ، فتاة الجبل الاسود ١٧٩/١ .

(٢) راجع التجديد فى شعر خليل مطران ص ٢٤٢

(٣) المرجع السابق ص ٢٣٨

(٤) وبهذا نختلف أيضا مع سعد ظلام الذى يجعل ظهور الرومانتيكية على يد روحى الخالدى وهو أديب فلسطينى (١٨٦٤ - ١٩١٣) وكان يعمل فى فرنسا قنصلا عاما من قبل حكومة الآستانة وكان يراسل الاهرام بمقالاته ، فيقول « ظهرت الرومانتيكية فى العربية وكان رائدها روحى الخالدى فى مقالاته فى الهلال فى كتابه «علم الادب عند الافرنج والعرب سنة ١٩٠٦ » وان كان يعود بعد التعريف به ليقول وفضله فى ذلك : التعريف بالرومانتيكية ، مما يلغى أثره فى الحركة الادبية ويؤكد لنا ما قلناه . راجع عزيز أباظة شاعرا ص ٨٧ رقم ١١ بهامش الصفحة نفسها .

(٥) قضايا الشعر المعاصر ص ٥٤ وتردد فى خليل مطران شاعر الحرية ص ٩٣

الدكتور محمد مندور « لقد تشعبت الآراء فى البحث عن مقومات شعر الخليل ، فسماه البعض شاعرا ابداعيا اى رومنتيكيا ، وسماه آخرون شاعر العصر .. ومع ذلك فان الاجماع يكاد ينعقد على أن خليل مطران يعتبر رائدا للمدرسة الجديدة فى الشعر العربى المعاصر » (١) .

فاذا عدنا الى جماعة الديوان وقارنا أعمال روادها الادبية حسب تواريخ صدورها (٢) بأعمال مطران نجد أن الديوان الاول لعبد الرحمن شكرى قد صدر عام ١٩٠٩ وذلك بعد عام من صدور ديوان الخليل ، كما انه كان أول دواوين هذه الجماعة ، وفيه تعظيم لدور الشاعر وتعبير عن العواطف الانسانية والولوج الى اعماق النفس البشرية ، مما يطبع شعره بروح رومانتيكية واضحة . ثم يتلوه الجزء الثانى سنة ١٩١٣ ويكتب العقاد مقدمته « فى الشعر ومزاياه » ويهتم فيها بابراز معالم الصورة الجديدة للشعر ، وفى نفس العام يصدر ديوان المازنى الاول مصدرا ايضا بمقدمة للعقاد « خواطر عن الطبع والتقليد » وبهذا تتضح صورة الشعر عندهم وتتبلور اتجاهاتهم الادبية التى طبعتها الرومانتيكية بطابعها الوجدانى الخالص ، والتأملات العميقة .

فاذا رجعنا الى اعمال هذه الجماعة التى سبقت ظهور هذه الدواوين فاننا نجدها تتمثل فى اشعار ومقالات ادبية محدودة كان أسبقها ظهورا سنة ١٩٠٧ وهى مقالات كان يكتبها العقاد فى صحيفه الدستور . حيث نشر بها وبغيرها آراء نقدية تجديدية عن « التشبيه الشعرى » و «الشعر والالفاظ» و « الكاتب والشاعر » وغير ذلك (٣) ومعركتهم مع المحافظين التى بدت .. بنقدات العقاد لحافظ وشوقى التى بدأها منذ سنة ١٩٠٩ مثل نقده لحافظ ابراهيم ، ونعيه عليه خلطه للاغراض فى قصيدة واحدة»(٤) حيث كتب فى صحيفة «الدستور» سنة ١٩٠٩ ما خلاصته انه « اخذ قطعة من الحرير وقطعة من المخمل وقطعة من الكتان ، وكل منها صالح وحده لصنع كساء فاخر فى نسجه ولونه ، ولكنها اذا جمعت على كساء واحد فتلك مرقعة الدراويش »(٥)

---

(١) خليل مطران ص ١٠ .

(٢) راجع تواريخ صدور دواوين هذه الجماعة فى الفقرة الرابعة من التمهيد الذى قدمت به الباب الثانى من هذا البحث .

(٣) جمع العقاد هذه المقالات بعد ذلك فى كتابه « خلاصة اليومية » المنشور سنة ١٩١٢ .

(٤) تطور الأدب الحديث فى مصر ص ١٥٣ .

(٥) الديون الشعوب ص ١٣٩ مكتبة الانجلو المصرية .

ومثل نقده لشـوقى فى مقاله « سائلوا بطرس غالى » الذى نشره عام ١٩١٠ (١) .

وهـذه الكتابات وان كانت ذات طابع تجديدى ، فانها ليست ذات طـابع رومانتيكى واضح كما انها تالية للاعمال الادبية التى قدمها خليل مطران منذ عام ١٨٩٤ وفى مستهل هذا القرن وكان أعظم هـذه الاعمال قصيدة « المساء » التى نظمها بمكس الاسكندرية عام ١٩٠٢ والتى تعتبر من اعلى النماذج الادبية تمثيلا للعواطف الذاتية وتجسيما للمذهب الرمانتيكى بأدق خصائصه ومميزاته ، كما أن كتـابة مطران فى المجلة المصرية منذ مطلع هـذا القرن ودعـوته فيها الى أدب جديد وثورته على الشعر التقليدى والتى يقول فى احداها : « اللغة غـير التصور والراى ، وان خطة العرب فى الشعر لا يجب حتما أن تكون خطتنا ، بل للعرب عصرهم ولنـا عصرنا ، ولهم آدابهم واخـلاقهم وحاجاتهم وعلومهم ، ولنا آدابنا واخلاقنا ، وحاجاتنا وعلومنا ، ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلا لتصورنا وشعورنا لا تصورهم وشعورهم ، وان كان مفرغا فى قوالبهم محتذيا مذاهبهم اللفظية » (٢) من يقرأ هذا لا يسعه الا أن يلقى بزمام التجديد فى يد خليل مطران دون ما تردد أو مراوغة ولا يدع أى مجال للنقاش فى تأكيد زيادته للاتجاه الرومانتيكى والدعوة الى التجديد بصفة عامة .

ولست أدرى لم يحاول البعض من الباحثين نفى ذلك عن مطران ويتصيدون الادلة الواهيـة لاسناد هذا السبق الى مدرسـة الديوان بينما ينكر آخرون على مدرسة الديوان هذه الريادة وينسبونها لجبران خليل جبران. وكان الامر يرجع الى تعصب مذهبى وعواطف شخصية .

والواقع أن التعميم فى الاحكام هو الذى أودى بالفريقين الى أن يقف كل منهما ذلك الموقف المنحاز ، ولو حاولنا أن نتدبر الامر لعرفنا أن خليـل مطران كان صـاحب حساسيات خاصة ويعيش فى مصر « وطنـه الثانى » مغتربا عن أهله وذويه ويعايش قصـة حب عاثر معايشة تضنيه وتؤرقه ، ثم شعوره بذلك الوضع الحساس كواحد من مهاجرى الشام المسيحيين ، وملازمة الحظ العـاثر له فى أعمـاله ومشروعاته

---

(١) راجع المقال فى خلاصة اليومية والشذور ص ١٤٥ .

(٢) من مقال خليل مطران « الكتاب الأمس والكتاب اليوم » المنشور بالمجلة المصرية عدد يوليو سنة ١٩٠٠ ٣/ ٨٥ وراجع الادب الحديث ٢/ ٢٧١ ، تطور الادب الحديث فى مصر ١٥٦ ، التراث النقدى ص ٩٦ دار الكتاب العربى ١٩٦٨ .

التجارية فاجتمعت هذه العوامل كلها على نفسه الحساسة المستوفزة فزادتها انطواء على انطواء . اذا عرفنا ذلك وعرفنا انه على الرغم من تمكنه من آداب الامم الاخرى كان يضع فى اعتباره تلك المنزلة العظيمة التى احتلها الشعراء المحافظون من امثال شوقى وحافظ مما جعله حائرا بين القديم والجديد (١) . ولا يقطع الصلة بتيار الشعر القديم ولا يبتعد كثيرا عن العرب القدامى فى لغتهم واساليبهم . لظهر لنا بجلاء أن مطران لم يكن يستطيع القيام بثورة ادبية واسعة او رفع راية التحدى لمشاعر المجتمع الذى يعايشه فى شىء من التحفظ والعزلة ولذلك فقد عكف على ذات نفسه يستوحى مشاعره ووجدانه ويقدم النماذج الجيدة من شعره الجديد فى هدوء ودون ما ضجيج أو صخب وكأنه يقول لابناء مجتمعه : هذه سنتى فمن استحسنها فليتبعها فى هدوء ومن استثقلها فليزور عنها فى هدوء . ومن ثم كانت دعوته ذات طابع هادىء بعيد عن العصبية ومصادرة افكار الآخرين ، بعكس الشبان الثلاثة (شكرى — العقاد — المازنى) الذين كانوا أصحاب ثورة عارمة على التقليد والمقلدين ، ورفعوا معاول الهدم فى وجه كل من يعترض دعوتهم أو حتى ما يتوقعون منه انه سيكون حجر عثرة فى طريق هذه الدعوة ، تحدوهم آمال واسعة وثقة كبيرة فى مقدرتهم الفنية « وتمكنهم من اداة الاتصال بالينابيع الشعرية فى مصادرها الاصيلة (٢) » وبالاختصار « فهم من الشباب الثائر المتطلع الى آفاق عليا وقيم افضل .. وهم من الطموحين الذين يرون آمالهم اكبر من امكانات عصرهم وظروف معيشتهم » (٣) .

وبذلك اختلف الهدف واختلفت الوسائل عند الجانبين فبينما تشتد جماعة الديوان فى هجومها وتعنف فى لجاجها مع انصار القديم وتتابع المسيرة فى الانتاج الادبى ذى الاتجاه التجديدى ولم يكتف زعماؤها بذلك بل « قدموا لشعرهم وصاحبوه وأتبعوه بمقالات وكتابات تهدم الاتجاه القديم وتجرح اعلامه » (٤) اذا بمطران يقنع بما حقق من اتجاه تجديدى بل ونراه بعد صدور الجزء الاول من ديوانه سنة ١٩٠٨ يتجه الى الشعر الاجتماعى وشعر المناسبات العامة والمجاملات وما الى ذلك من الاغراض القديمة . يقول سعيد حسين منصور : « واذا ما تتبعنا مراحل التطور فى شعر مطران نجد ان نوازع التجديد بدأت تضعف..

---

(١) راجع : جماعة ابولو واثرها فى الشعر ص ٨٧ .
(٢) تطور الأدب الحديث فى مصر ص ١٥٦
(٣) تطور الأدب الحديث فى مصر ص ١٤٨
(٤) المرجع نفسه ص ١٤١

بعد ظهور الجزء الاول من ديوانه . فقد فترت عنده روح الابتكار والتجديد فى الناحية الموضوعية التى وجهه اليها فنه الشعرى فى المرحلة الاولى .. وكلما تقدمت به السن اخذ خياله يضعف وقل شعره القصصى التصويرى ، كما تلاشت او كادت تتلاشى النزعة الرومانسية التى كانت تغلب على الاغراض التى يتناولها ، وكذلك فترت العاطفة فى اواخر حياته وندر شعره الوجدانى الذى يعبر فيه عن ذاتيته وانفعالاته الشعورية وتجاربه الخاصة » (١) وبعد ان اورد الباحث بعض القصائد ذات الطابع التجديدى مما شملته اجزاء ديوان مطران الثلاثة الاخيرة يقول : « هذه هى القصائد القليلة التى يمكن أن تعتبرها امتدادا لمنهج مطران الذى سلكه فى المرحلة الاولى حين ظهر تجديده قويا واضح المعالم ، ولكنها فى الواقع لا تعد شيئا بالنسبة لانتاجه الضخم الذى ملأ الجزء الثانى والثالث والرابع من ديوانه ، والذى دار حول الحوادث السياسية والاجتماعية والمناسبات المختلفة العامة والشخصية وحول المدح والرثاء . والواقع أن مطران فى هذه الفترة الطويلة التى انتج فيها هذا الشعر قد أصبح شاعرا جماعيا يعيش فى عصره ومجتمعه وحوادثه أكثر مما يعيش فى نفسه . وهو فى هذا قد اختلف عما كان عليه من قبل » (٢) .

ولذلك فاننا اذا كنا نقول بريادة الخليل للاتجاه التجديدى فى الشعر الحديث فان ذلك هو الواقع وما نؤيده ولا يستطيع منصف ان ينكره او يخاصم فيه، ولكن هناك فرق كبير بين الريادة والسبق وبين الدعاة الذين يقومون بتأكيد مذهب أو تعميق أصول دعوة وهذا هو الفيصل فى هذه القضية . فمطران كان سابقا بآرائه وافكاره ونماذجه الشعرية الجديدة . وجماعة الديوان كان حلقة اخرى تأثرت باتجاه او بآخر وسارت فى نفس الاتجاه الذى بداه مطران ، وبذلك فهم أحق بأن نسميهم حملة مشاعل وانصار هذا المذهب الذى سبق اليه مطران وأرسى كثيرا من اتجاهاته الفنية ، ولا يهمنا بعد ذلك ان كانوا قد تأثروا بأفكار مطران أم لم يتأثروا ، وسواء أكانوا قد أخذوا هذه الاصول كاملة عن ثقافتهم الانكليزية التى تغاير ثقافة الخليل الفرنسية ام كان لمطران اثره فيما اخذوا . فان كثيرا من هذه الاتجاهات — كما سبق ان ناقشت — كانت لها جذورها العميقة فى شعرنا العربى القديم، وفضل هؤلاء جميعهم انهم قد نفضوا عنها الغبار الذى اخفى معالمها واشاعوا فيها الحياة مرة اخرى نتيجة عوامل كثيرة أهمها ثقافتهم الغربية

---

(١) التجديد فى شعر خليل مطران ص ١٦٩

(٢) التجديد فى شعر خليل مطران ص ١٧٠ ، ١٧١

وتمكنهم من اللغة العربية والاطلاع على ذخائرها . فمطران مجدد ولاشك، وجماعة الديوان مجددة ولاشك ، ولكن « مطران » كان سابقا وجماعة الديوان كانت لاحقة وفضل روادها انهم حملوا لواء هذه الدعوة وكرسوا وقتهم وفنهم وحياتهم من أجل ارساء هذه المبادىء وتعميق أصولها وساروا بها خطوات بناءة كان لها أكبر الاثر فى حياتنا الادبية الحديثة . بينما كان مطران — من حيث التجديد لا من حيث الثورة — حلقة أولى فى هذا الطريق الطويل الذى سار فيه جماعة الديوان فى الوقت الذى ضعفت فيه نوازع التجديد لدى مطران وتوقف عن مواصلة المسيرة . ومطران نفسه يحدثنا عن ذلك بعد ان جاوز الستين فيقول : « أردت التجديد فى الشعر وبذلت فيه ما بذلت من جهد عن عقيدة راسخة فى نفسى .. على اننى اضطررت مراعاة للاحوال التى حفت بها نشأتى الا افاجىء الناس بكل مايجيش بخاطرى. وخصوصا الا افاجئهم بالصور التى كنت أوثرها للتعبير لو كنت طليقا ، فجاريت العتيق بقدر ما وسعه جهدى وتضلعى من الاصول واطلاعى على مخلفات الفصحاء ، وتحررت منه — وأنا فى الظاهر أتابعه — بنوع خاص من الوصف والتصوير ومتابعة الغرض . وبهذه الطريقة مهدت للجديد قبولا فى دوائر كانت ضيقة ثم اخذت تتسع الى ماوراء ظنى ، وستستمر فى الاتساع بحكم العصر وحاجاته ، والعلم ومقتضياته ، والفن ومستحدثاته ، والآن بعد أن علت سنى وطال مدى اختبارى اريد التجديد اكثر مما اردته فى كل آن . اريده ولا اكيفه ، ولكننى اشيم له بوارق تدل على ملامحه الكبرى من وراء مجهودات طائفة تتكاثر يوما فيوما » (١) .

٣ — التجربة فى شعر جماعة الديوان :

على الرغم من تلك الوثبة العظيمة التى حدثت للشعر العربى على أيدى البارودى وتلاميذه فان الشعر — وقد بدأ القرن الحالى — ظل يدور فى فلك الاغراض القديمة وان ارتبط فى معظمه بالمجتمع يصور ما يحتدم فيه من صراعات ومايتشده ابناؤه من اصلاح وتطور . وبذلك انصرف الشعراء الى تملق الجمهور بالتعبير عن ميوله واهوائه السياسية والدينية والاجتماعية وكأن وظيفة الشعر عندهم انما هى التعبير عن أحاسيس الجماعة وآلامها وآمالها وصراعها فى الحياة .

وكانت الثقافة الاجنبية قد غزت مصر والبلاد العربية بصورة

---

(١) الهلال عدد نوفمبر سنة ١٩٣٣ ص ١٠ — وراجع دراسات فى الادب العربى الحديث ومدارسه (الحلقة الاولى) ص ٩٣ ، التجديد فى شعر خليل مطران ص ١٧١

واضحة . ظهـرت آثارها فى الاتجاهات الادبية الجديدة مما يمكن ان نطلق على اصحابها جماعة التجديد لانهم ثائرون على الادب القـديم ويطالبون بأدب جديد اساسه التعبير عن الذات . فسمعنا من الدكتور محمد حسين هيكل قوله : «ها نحن أولاء قد مضت علينا أجيال ونحن مقيدون بالشعر القديم معانى وأوزانا . أفما آن أن تكون لنا شخصية مستقلة ، وأن يعلن شعراؤنا حرية الشعور والشعر ، وأن يقولوا بوحى نفوسهم والهام حياتهم لا بوحى الاقدمين والهامهم؟ او ماآن لشعرائنا أن يرتفعوا فوق ذلك المستوى الذى تضطرهم اليه ذاكرة الجمهـور اضطرارا ، فيجذبوا الجمهور اليهم كارها بادىء الراى ثم سعيدا بما اكره عليه بعد ذلك ؟ ! الا يتأثروا بتملق الناس وبحاجاتهم المـادية ، فيكون شعرهم شعر النفس الفياضة لا شعر الظروف التى لا شـعر فيها » (١) .

ويدلى أصحاب الثقافة الانكليزية (شـكرى ، العقاد ، المازنى) بدلوهم فى هذه الثورة ويدخلون الميدان بقوة ونشاط عظيمين فيهاجمون انصار الشعر الكلاسيكى مهاجمة قاسية وعنيفة فى مقالاتهم النـارية التى يقصدون بها ارساء معالم مذهبهم الجديد وتحطيم زعماء الشعر القديم . ويعنف العقاد فى خصومته مع شوقى ويشتد فى هجومه عليه فيتهمه فى الديوان (٢) « بنضوب العقل ، والصنعة ، والاحالة ، ثم استعرض جانبا من شعره ولا سيما جانب المدح وانصب عليه انصباب الشهاب الراصد » (٣) .

ويتجه المازنى الى حافظ ابراهيم ويصفه بأنه «كالبركة الآجنة»(٤) بينما يصفه العقاد « بأنه شاعر نداب وقف شعره على الندب والولولة والعويل » (٥) وأخذوا يلحون فى كل ما يكتبون من مقالات واشعار على أن يكون الشعر ترجمانا من العواطف والاحاسيس الذاتية للشاعر .

ويهمنا أن نحدد مسار حديثنا فى الصفحات التالية فنسأل : هل كان هذا الاتجاه الوجدانى لدى شعراء الديوان ذا مفهوم واضح المعنى

---

(١) ثورة الادب ص ٦٤

(٢) الديوان للعقاد والمازنى ١/١٢ — ٤٤

(٣) فى الادب المعاصر ص ٨٦ .

(٤) صحيفة عكاظ العدد ٣ يوم ٢٧ من يوليو سنة ١٩١٣ . وراجع عباس العقاد ناقدا ص ١١ ، وتطور الأدب الحديث فى مصر ص ١٥٥ .

(٥) عباس العقاد ناقدا ص ١١٩ وراجع صحيفة عكاظ العددين الصادرين فى ٩ و ٢٣ مارس سنة ١٩١٤ ومقال العقاد فيهما تحت عنوان « الشعراء الندابون » وراجع الأدب الحديث فى مصر ص ١٥٥

الوجدان ومضمونه ؟ وهل حافظوا على الاتجاه النفسى الذاتى والتزموا به فيما نظموا ؟ وما أثر هذا الاتجاه فى الحركة الادبية المعاصرة ؟ .

أ ــ معنى الوجدان ومضمونه :

عرفنا أن الدعوة التجديدية عند أفراد جماعة الديوان كانت فى مواجهة الاتجاه الكلاسيكى الذى يعنى بالتعبير عن الجمهور وما يتصل به من أحوال سياسية واجتماعية وثقافية وغيرها ، واهتموا بأن يكون الشعر تعبيرا عن النفس والمشاعر الذاتية بعيدا عن التكلف وكل مايجعل من المشاعر أداة فى يد غيره ، ولذلك ابتعدوا عن شعر المناسبات ، « واتخذوا من الذاتية نقطة انطلاق للعواطف والاحاسيس فى المجال التعبيرى » (١) ، فاهتموا كل الاهتمام بالعالم النفسى للشاعر ، وما يتصل بهذا العالم من تأملات فكرية ، ونظرات فلسفية تهتم بحقائق الكون ، وتفتش عن أسرار الوجود (٢) . ولذلك يوجه شكرى الشعراء الى هذا الشعر الجديد فيقول : « ولشعر العواطف رنة ونغمة لا تجدها فى غيره من أصناف الشعر ، وسيأتى يوم من الايام يفيق فيه الناس الى أنه هو الشعر ، وأن لاشعر غيره ، فالشعرمهما اختلفت أبوابه لابد ان يكون ذا عاطفة ، وانما تختلف العواطف التى يعرضها الشاعر . ولا أعنى بشعر العواطف رصف كلمات ميتة تدل على التوجع أو ذرف الدموع ، فان شعر العواطف يحتاج الى ذهن خصب وذكاء وخيال واسع لدرس العواطف ومعرفة أسرارها وتحليلها » (٣) . وهو فى هذه الفقرة يؤكد على أن الشعر الحق ما اشتمل على « الفكر والعاطفة والخيال » ثم يقرر ذلك فى وضوح عندما يعرف الشعر بأنه « كلمات العواطف والخيال والذوق السليم : فأصوله ثلاثة متزاوجة. فمن كان ضئيل الخيال أتى شعره ضئيل الشأن ، ومن كان ضعيف العواطف أتى شعره ميتا لا حياة له . فان حياة الشعر فى الابانة عن حركات تلك العواطف ، وقوته مستخرجة من قوتها ، وجلاله من جلالها . ومن كان سقيم الذوق أتى شعره كالجنين ناقص الخلقة» (٤).

ولذلك فواجب الشاعر أن يميز بين ما يتطلبه كل موضوع شعرى من هذه العناصر « اذ أن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعا ومقدارا خاصا من العاطفة والتفكير ، فبعض شعر الشاعر تكون العاطفة

---

(١) فى الأدب المعاصر ص ٨٨
(٢) تطور الأدب الحديث فى مصر ص ١٥٧
(٣) مقدمة الجزء الثالث من ديوان شكرى ص ٢٠٩
(٤) مقدمة الجزء الرابع من ديوان شكرى ص ٢٨٨

فيه أوضح وألزم ، وفى بعضه تكون أقل وضوحا . ولا ريب فى ذلك اذ أن الغزل مثلا يستلزم نوعا خاصا من العاطفة غير العاطفة التى تبعثعلى خواطر الحكم والوعظ » (١) .

أما المازنى فنراه يحدد هذه العناصر الثلاثة فى وضوح عند تعريفه للشعر فيقول : « الشعر فى ذهنى غرضه العاطفة واداته الخيال او الخواطر المتصلة التى توجهها العاطفة وجهتها » (٢) .

ويسخر العقاد ممن يفصلون بين الوجدان والفكر فيقول : « ومن الكلمات التى تلاك ولا تفهم قول القائلين ان الشعر « وجدان » وان الشاعر لا يتأمل ولا يفكر والا قيل فى شعره انه كلام لايوحيه الوجدان. اى وجدان ؟ انهم لا يسألون انفسهم هذا السؤال وهو الزمسؤال»(٣). ثم يقول بعد أن يفرق بين بعض الوان من الوجدان : « والحقيقة التى ينبغى أن نحضرها فى اخلادنا هى ان الأدب الرفيع لم يخل قط منعنصر التفكير ، وأن الشاهد على ذلك ادب الفحول من شعراء الامم العالميين ، ومنهم أمثال شكسبير وجيتى ، والخيام ، وأبو الطيب » (٤) . وبعد كلام مختصر عن شعر هؤلاء الشعراء والذى يمتزج فيه فكرهم بالوجدان يقرر النتيجة التالية : « ان الفن والادب وجدان ولكنهوجدان انسان ، وهو يكمل الانسان بغير ارتفاع فى طبقة الحس وارتفاع فىطبقة التفكير ، ولن يخلو الادب المعبر عنه من هذا وذاك ولا يقاس نصيبه من الحس بمقدار نقصه فى التفكير ، ولا يقال انه احس تماما لانه لم يفكر تماما بل يقال ان التمام فى مزاياه الانسانية ، أن يتم له الحس ويتم له التفكير » (٥) .

أما عن الخيال عند العقاد فاننا نرى حرصه على ظهور أثره فى العمل الشعرى لدى الشاعر حتى جعله مرادفا للشعر نفسه والفيصل الذى يميز مذهب المجددين ومذهب المقلدين ، بل جعل منه قوة توسع الدنيا وتسيطر عليها حيث يقول : « فلنفهم شأن الخيال فى توسيع الدنيا والسيطرة عليها نفهم شأن الشعر الصحيح ، ولنفهم شأن الشعر الصحيح نحطم تلك السدود التى يحبسنا فيها أصحاب التعريفات

---

(١) مقدمة الجزء الخامس من ديوان شكرى ص ٣٦٧
(٢) حصاد الهشيم ص ٢٦٣
(٣) مقدمة ديوان بعد الأعاصير ص ١٩٤ من خمسة دواوين للعقاد .
(٤) السابق ص ١٩٥
(٥) مقدمة ديوان بعد الاعاصير ص ١٩٧ من خمسة دواوين للعقاد .

الجامدين أو المقلدين فى كراهية التقليد » (١) . فالعقاد ـ بهذا القول ـ يجمع الخيال واثره فى التعبير الى الفكر والوجدان لتكون هذه الطاقات الثلاثة أساس الملكة الشعرية عند مدرسة الديوان . ونراهم متفقين فى ذلك مع اتجاه المدرسة الرومانسية الغربيـة التى تتعامل مع العـالم الداخلى للانسان وتنظر الى هذا العـالم على أنه « وحدة متعـاونة من الطاقات والقوى تتكامل ابان الابداع الفنى فتشكل ما يعرف بالبصـيرة الشعرية التى تجمع كل عناصر النفس من الشعور الى العاطفـة ، الى الذهن ، الى الحدس ، الى التخيل . وتكون هذه العناصر جميعـا هى القوة التى تنتج العمل الشعرى » (٢) . ولكننا ننبه الى نقطة اختـلاف واضحة بين نظرة الرومانتيكيين الى هذه الطاقة ونظرة العقاد . فبينما هم « ينظرون الى عناصر هذه الطاقة على أنها جزئيات فى كل لا يعمـل أى جزء منها بطريقة منفردة ، بل يظهر عمله فحسب فى حالة متكاملةمع بقية الاجزاء ، يتحدث العقاد عن الفكر والشعور فيبدو منه أنه علىوعى باستقلال كل طاقة منهما ، وان أمكن أن يتعـاونا ويمتزجا فى العمـل الشعرى امتزاجا لا يقضى على الملامح المميزة لكل منهمـا » (٣) . ولكن العقاد يرى من وجهة أخرى أن « مزية الانسان دائما هى أن يحس حين يفكر وأن يفكر حين يحس . ويكون نصيبه من الانسانية علىقدر نصيبه من الفكر والاحساس ، فليس هو بانسان كامل اذا خلا من التفكير ، ولا يكون الادب كاملا حين يعبر عن انسان ناقص فى الزم مزاياه » (٤) .

ومن هذا العرض الذى قدمنـاه لمفهوم الوجدان ومضـمونه لدى افراد جماعة الديوان يتضح لنا أن العناصر المكونة للوجدان هى الخيال والفكر والعاطفة ، واذا افتقد الشعر احداها افتقد حد مقومات فنيته وعنصرا من عناصر جودته .. وبعد هذا التوضيح ننتقل الى الاجابةعلى السؤال الثانى .

ب ـ هل التزم شعراء مدرسة الديوان بهـذا المضـمون للوجـدان فى أشعارهم ؟

الواقع ان هؤلاء الشـعراء قد اصيبوا منـذ مطلع شـبابهم بأزمة نفسية حادة نتيجة لظروف حياتهم الخاصـة وطبيعتهم الجانحـة الى

---

(١) محمد الخليفة التونسى « فصول من النقد عند العقاد » ص ٢٣٧ وراجع فى نقد الشعر ص ١٣٦

(٢) فى نقد الشعر ص ١٣٤

(٣) فى نقد الشعر ص ١٣٥

(٤) العقاد فى مقدمة ديوانه « بعد الاعاصير » ص ١٩٦ من خمسة دواوين .

الثورة والخروج على الاوضاع القديمة واحساسهم بالمرارة والحزن العميق لما يرونه من مظالم وآثام تفتك بالمجتمع ، « ومعاناتهم الواعية للمتاعب والعقبات التى سدت الطرق الى ما كانوا يرون أنفسهم جديرين به من مجد » (١) كأثر لقراءتهم فى الادب الغربى الرومانتيكى . ولذلك فقد « نضحت هذه الحالة النفسية فى أشعارهم » (٢) فملأته بالتشاؤم والانين والشكوى من الظلم وقسوة الحياة ، وكان تعبيرا صادقا عن نفوسهم التى راحوا يغوصون فيها ويتأملونها يسجلون همسات ضمائرهم وما يصطخب فيها من آلام وأحزان . « فيكثر المازنى فى شعره من الشكوى وتصوير الوحدة والعزلة والضجر بالحياة والسخط على الزمن وصروفه ، والشعور بمرارة الحرمان ، ووصف القبر والليل والظلمة والدار المهجورة » (٣) .

استمع اليه يخاطب « صديقيه » العقاد وشكرى :

خليلى مهلا بارك الله فيكما ... فما فى سكون الليل مسلاة واجد
اذا ثار ما بين الحجابين والحشا ... فكل سكون يستثير رواقدى

***

وان سكنت نفسى فليس بضائرى ... رياح تجر الذيل حولى وتعصف
فليس يضير الحوت فى البحر أنه ... يهيج ، وأن الموج يطغى ويعنف (٤)

كما أننا نجده يذم نفسه ويستقبح وجهه فى ثورة على الوجود وعلى الحياة ، وسخرية لاذعة فيقول من أبيات بعنوان « أنظر الى وجهى » :

انظر الى وجهى الشتيم اللعين ... واحمد على وجهك رب الفنون
ما ذنب اخوانى أرميهمو ... بصورة شنعاء تقذى العيون ؟ (٥)

والواقع أن هذه الروح المتمردة الشاكية ملأت شعره بالأنين وطبعته باللون القاتم الساخط على الحياة والناس . فمعظم قصائد ديوانه تسرى فيها هذه الروح . اقرأ قصائده « الورد الذابلة ٤٩ » ،

(١) تطور الادب الحديث فى مصر ص ١٦٢
(٢) الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الاولى) ص ٩١
(٣) دراسات فى الأدب العربى الحديث ومدارسه (الحلقة الأولى) ص ٢٢١
(٤) ديوان المازنى ٤٤/١
(٥) ديوان المازنى ٢٨٠/٣

و « مناجاة شاعر ٥٧ » ، و « قبر الشعر ٧١ » ، و « ثورة النفس ٤٢ » ، و « احلام الموتى ٣٨ » . وكلها بالجزء الاول من ديوانه ، نجد النفس الساخطة الممتلئة بالحيرة والكآبة . ولنقرأ له قصيدته «وصية شاعر » التى كتبها على مثال وصية « هيمنى » الشاعر الالمانى .

ستُرخي على هذى الحياةالستائر ... وتطفأ أنوار ويقفر سامر
فهل راق هذا الناس قصةعيشتي ... وماذا يبالى من طوته المقابر ؟
تركت لهم من قبل موتى وصية ... نظير التى أوصت بها لى المقادر
وهبتلأعدائى — اذا كانلىعدى — ... همومى وما منه أنا الدهر ثائر
وأوصيت المحبوب بالسهدوالضنى ... وبالدمع لا يرقا ولا هو هامر
وبالجدرى فى وجهه ليزينه !! ... وبالعرج المرذول والله قادر
وبالضعف والاملاق واليأسوالجوى ... وبالسقم حتى تتقيه النواظر
وبالشيب والاوجاع فى كل مفصل ... وبالثكل فى الابناء والجد عاثر
وكل سقام قد تركت لذى الصبا ... وما كنت منه فى الحياة احاذر
وللناس الوان الشقاء واننى ... اذا مت لا آسى على من يخامر(١)

ففى كل بيت من هذه الابيات تتجسم المرارة والحقد والكراهية ولا يشفع لهذه المعانى القاتمة كما يقول الدكتور محمد مندور « ماقدم به هذه القصيدة من تبرير نثرى ساخر » (٢) . والعقاد تسيطر على نفسه هذه الحالة فى مطلع حياته حتى يتمنى ان يشرب كأس الموت فيقول فى أبيات تحت هذا العنوان :

اذا شيعونى يوم تقضى منيتى ... وقالوا أراح الله ذاك المعذبا
فلا تحملونى صامتين الى الثرى ... فانى اخاف اللحد ان يتهيبا
وغنوا فان الموت كأس شهية ... وما زال يحلو ان يغنى ويشربا
وما النعش الا المهد مهدبنىالردى ... فلا تحزنوا فيه الوليد المغيبا
ولا تذكرونى بالبكاء وانما ... اعيدوا على سمعى القصيد فأطربا(٣)

واذا كان العقاد أسرع زملائه تخلصا من « مرض العصر » الذى أصيبوا به « وهو الصراع بين طموح الشباب وظروف المجتمع » (٤) فان العقاد قد عاش هذا الصراع النفسى والثورة الفاضبة التى أوصلتهم الى الشك فى الايمان بالله وبالحياة الآخرة وبالوجودالانسانى كله . وقصيدته « ترجمة شيطان » تترجم عن هذه النفس القلقة بخيالها الجامح وانكارها الملحد حتى ان العقاد نفسه يذكر فى بداية

---

(١) ديوان المازنى ٣/٢٣٠ ، ٢٣١
(٢) ابراهيم المازنى ص ٥١
(٣) ديوان العقاد ص ٥٩ ط ١٩٦٧
(٤) اضواء على الادب العربى المعاصر ص ١٥٣

نظم هذه القصيدة البواعث التى دفعته الى نظمها وكأنه يعتذر عما فيها من انحراف والحاد فيقول : « وقد نظمت هذه القصيدة فى اواخر الحرب العظمى (يقصد الحرب الاولى) فكل ما فيها من الألم واليأس فهو لفحة من نارها وغيمة من دخانها » (١) والقصيدة طويلة فى عشر ومائة مقطوعة . كل مقطوعة من بيتين متحدى القافية وتحكى قصة شيطان تاب فرفعه الله الى الجنة ولكنه سئمها بعد حين وتطلع الى مقام الالوهية فمسخه الله حجرا ومع ذلك فما برح يغرى العقول ويفتنها بجمال التماثيل وآيات الفنون . وتنتهى هذه القصيدةالطويلة بالابيات الآتية :

ايها الفانون فى هذى الدنى ... خلدكم يا قوم آجال توالى (٢)
تحسبون الخلد فى نيل المنى ... قد خدعتم ! فاشكروا الله تعالى

***

قد خدعتم فاسألوا الدود أما ... بلغ المأمول من شهوته
واغبطوه فهو أرقى سلما ... أو ما يوغل فى حمأته ؟ ؟

***

اسألوا يا قوم أن لا تسألوا ... وتمنوا للامانى الكمالا
واذا اعجزكم أن تفعلوا ... فاشكروا من يحرم الخلق السؤالا(٣)

***

عفوك اللهم أو لا عفو لى ... طال بى حلمك فابعث وجلك (٤)

وفى هذه الابيات من الالحاد والكفر والزندقة ما ليس للقلم طريق الى وصفه . يقول الدكتور محمد عبد العزيز الكفراوى معلقا على هذه القصيدة : « وهى لا تمثل حياة ذلك الشيطان المريد بقدرماتمثل

---

(١) ديوان العقاد ص ٢٤١

(٢) المعنى أن خلود الفانين فى رأى الشيطان انما هو آجال محدودة متعاقبة ليس الا . فكانهم لا يزالون فانين مع خلودهم وهو انما يريد الخلود المطلق الذى لا تحده الآجال .

(٣) المعنى اذا طلبتم امنية تستحق الطلب فلتكن أمنيتكم ان تصبحوا من الكمال بحيث لا تطلبون شيئا ، وهذه امنية لا يقبل الله منكم ان تطلبوها فاشكروه لانه يحرمكم السؤال .

(٤) ديوان العقاد ص ٢٥٤ .

آراء الشاعر المتشعبة ، ونظراته التى تحمل طابع الحدة والغرابة»(١). وهذا هو الواقع الذى تؤكده حالة الشاعر فى ذلك الوقت الذى قيلت فيه القصيدة ، ولذلك فاننا نراه عند جمع اجزاء ديوانه الأربعة لطبعها فى مجلد واحد سنة ١٩٢٨ - وقد ذهبت هـذه الحدة - [illegible] ان يحذف هذه القصيدة من الديوان لولا محـاولة من أصـدقائه الذين أقنعوه بأنها تمثل عملا فنيا أكثر منها اتجـاها للالحـاد والتجرؤ على الذات الالهية (٢) .

وشكرى تسيطر عليه حالة الانفعال الوجدانى والعاطفة «الحادة القلقة الجانحة فى الأغلب الأعم الى التشاؤم والتمـرد العنيف » (٣) . ويرجع الدكتور الكفراوى هذه الحالة الى عوامل متشعبة حيث كان الطفل الوحيد الذى ابقى عليه الموت لوالديه ونتج عن هـذا احساس أهله بالقلق والخوف عليه مما انعكس أثره على نفسيته . كما انه وجد والده الذى أسهم بمجهوده المتواضع فى ثورة عرابى ينـاله ما ينـاله المخلصون لأوطانهم أحيانا من الاضطهاد والنكال فزاد ذلك من قلقـه ونظرته المتشائمة للحياة ، وكان اطلاعه على الأدب الغربى وما فيه من اتجاه رومانسى حزين هو العامل الثالث الذى لاقى فى نفسه خصباوريا زاد من همومها ومن أحزانها (٤) .

ويرى عمر الدسوقى أن طموح شكرى الزائد وأمله فى مزيد من التقدير الى جانب العدوى التى سرت اليـه من قراءاته للمدرستين الرومانسيـة والواقعيـة كانت السبب وراء هـذه النظرة اليائسـة المستوحشة (٥) .

وأرى أن هذه الاسباب مجتمعة تجمعت على نفسية صاحبنـا لتطبعها بالحزن الدفين والتشاؤم واليأس ، فاحتوته الهموم والنظرة القاتمة للحياة حتى طغت هذه الحالة على شـعره ووسمته بسـماتها البارزة فى دواوينه الثمانية . لنقرأ له هذه الابيات التى يصور فيهـا قلبه « قلب البائس » فيقول :

---

(١) تاريخ الشعر العربى ١٩٥/٤

(٢) كان ذلك من عبدالقادر المازنى ، عبد الرحمن شكرى راجع عباس العقاد ناقدا ص ١١٣ .

(٣) النقد والنقاد المعاصرون ص ٥٨

(٤) راجع تاريخ الشعر العربى ١٩٢/٤ ، ١٦٣

(٥) راجع دراسات ادبية ص ٢٥٢ ، ٢٥٣

ضاق قلبى بما يجـ ن ونفسى بما تشا
فهى كالبيت مغلق نازح الاهل قد خوى
راكد الجو قاتم فاسد الماء والهوى
يفزع المرء من صدا ه اذا ردد الصدى
يحسب الجن قد ثوى جمعها فيه ما ثوى
اغبر اللون عابس مظلم الارض والسما
ضاق صدرى بما يجـ ن ونفسى بما تشا
فهى كالبيت مفزع يفزع الطرف بالدما (١)

فسوف نجد الالم والحزن الدفين يشيع فى كل بيت من هذه الابيات . فاذا استمعنا اليه وهو فى وقفته التأملية على البحر يقول من قصيدته « بين الحياة والموت » :

وقفت على البحر الخضم عشية وللريح فيه والعباب بوادر
أقطع قلبى بالبكاء وبالأسى وحب الردى داء دخيل مخامر
بكيت بكاء اليأس لا يأس مثله وقلت وبى من سانح الموت خاطر
أجرنى من ظلم الحياة ولؤمها فان شقائى مثل لجك زاخر
أرى كفنا من نسج موجك أبيضا تمزقه الارواح وهى ثوائر (٢)

للمسنا الأسى واليأس والظلم الذى يستشعره من هذه الحياة مما جعله يستعجل الموت ويستنجد بالبحر ان يخلصه من تلك الحياة القاسية . ومن قصائده المتحررة فى فكرتها الجريئة فى معانيها قصيدة « حلم بالبعث » التى يسخر فيها من رذائل الناس ممن لا تفارقهم صفاتهم الرذيلة حتى عندما يبعثون ويهبون من قبورهم ، ويعكس من خلالها حالته النفسية الحزينة المتشككة حتى فى البعث والتى يقول فيها :

مرت على قرون لست أحفظها عدا كأن مر بى الآباد والقدم
حتى بعثت على نفخ الملائك فى أبواقهم وتنادت تلكم الرمم
وقام حولى من الأموات زعنفة هوجاء كالسيل جم لجه عرم
فذاك يبحث عن عين له فقدت وتلك تعوزها الاصداغ واللمم
وذاك يمشى على رجل بلا قدم وذاك غضبان لا ساق ولا قدم
ورب غاصب رأس ليس صاحبه وصاحب الرأس يبكيه ويختصم
ويبحثون عن المرآة تخبرهم عن قبح ما تترك الاجداث والعدم
جاءت ملائكة باللحم تعرضه ليلبس اللحم من اضلاعنا الوضم
رقدت مستشعرا نوما لأوهمهم انى عن البعث بى نوم وبى صمم
فأعجلونى وقالوا : قم فلا كسل ينجى من البعث ، ان الله محتكم

---

(١) ديوان شكرى ص ٣٥٤ ، ٣٥٥

(٢) من قصيدة : « بين الحياة والموت » ديوان شكرى ص ٢١٣ والارواح : هى الرياح .

قد مت ما مت فى خـير وفى دعـة وقد بعثت فماذا ينفع النـدم ؟
استغفر الله من لغـو ومن عبث ومن جناية ما يأتى به الكلم !! (١)

فهذه القصيدة تعكس نفسية شكرى المتمردة الثائرة حتى اوصلتها هذه الحال الى « حد زعزعة الايمان بالله فى نفسه وبالحياة الآخرة ، فضلا عن الايمان بمثل الحق والخير فى هذه الحياة » (٢) .

وحتى لا نسترسل فى الحديث عن هذا الجانب القلق لدى شعراء الديوان نبادر بالسؤال : هل كان هذا اتجاها عاما لدى ثلاثتهم وسار شعرهم فى هذا الاتجاه الذاتى وبذلك يكونون قد تلاقوا فى مفهوم الوجدان ومضمونه ، أم اختلفوا فى ذلك واتجهوا اتجاهات متعددة ؟ .

ونجيب بانه اذا كان افراد هذه المدرسة قد صدروا فى مستهل حياتهم الادبيـة عن ثورة عارمة وسار كل منهم على مزاجـه الخاص وطبيعته الذاتية فان المازنى قد ظل على هذه الثـورة ملتاع النفس مهتاج العاطفة برما بالحياة ساخطا عليها حتى هجر الشعر وتحول الى النثر والى السخرية والتهكم الشديدين ، وبذلك ظل التيار العاطفى الشاكى المتمرد طابع شعـر المازنى حتى هجر الشعر الى النثر . بينما ذهب عبدالرحمن شكرى الى التأمل الوجدانى ولكنه تأمل فى ذاته وفى نفسه وخواطره وتجاربه الخاصة « ولم يحفل بالعالم المحيط به الا قليلا ولم يصوب اليه الا نظرة عابرة » (٤) فكان شعره شعر التأمل النفسى لانه « شاعر عاطفى حساس ، ولكنه سلط عقله فى عواطفـه ومشاعر حياته وما فيها من رغبة وتلهف ، وبذلك جاء شعره أصـيلا متميزا بطابعه الخاص فهو لا يمكن أن يوصف بأنه شعر عاطفى ، ولا بأنه شعر التأملات النفسية أو الاستبطان الذاتى » (٥) فى الوقت الذى كان فيه العقاد أسبقهم الى التخلص من تلك الثورة والاتجاه الفردى وغلب عقله عاطفته واقام من نفسه رقيبا عليها فى غير هوادة حتى طغى الفكر على العناصر الاخرى للقصيدة وقد اخذ الفكر يطغى لدى العقاد حتى اصيب بالجفاف . « واقرأ ما شئت له من ديوانه فانك لاشك تلاحظ

---

(١) ديوان عبد الرحمن شكرى ٣/٢٤٢
(٢) الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الاولى) ص ٨٠
(٣) راجع فن الشعر لمندور ص ١٤٣
(٤) دراسات ادبية لعمر الدسوقى ص ٢٤٧
(٥) الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الاولى) ص ١٠٠

الفكرة العميقة والمعنى الدقيق تجتذبان التفاتك ، أما الصورة الفنية فلا تكاد تنفذ الى نفسك الا من وراء الفكرة فهو مفكر اكثر منه شاعر ، وحكيم اكثر منه فنان » (١) ولذلك يقول الاديب « مارون عبود » فى كتابه « على المحك » : « ان العقاد ينظم بعقله وليس بقلبه عمل » (٢)

وباتجاه العقاد الى الفلسفة والاهتمام الزائد بالفكر نظم شعره فى حراسة من العقل وتحت رقابته الشديدة فقل رواؤه وأصبح أقرب الى النثر منه الى الشعر « ولم يستطع التخلص من هذا المنحى التفكيري ولم يقدر على مخاطبة القلوب الا فى النادر » (٣) . اقرأ له هذه الابيات بعنوان « مسودات الحياة » :

تأمل ترى الاحياء عجما كأنها	« مسودة » للخلق لما تنقح
وبا رب سر فى كلام « مسود »	يعود فيخفى فى الكلام المصحح
أراها كاخوان تفاوت حظهم	وميراثهم من سابقين ورزح
فمن حائز نعمى ابيه وامه	الى خاسر رفديهما أو مطرح
ومن يلقهم يلق الحياة كأنها	حبت طفلة من مهدها المترجح(٤)

تجد جفاف الفكرة والتفلسف العميق الذى يزيد من جهامة الابيات التى ينأى بها عن الشعر الجيد . والعقاد فى سبيل حرصه على الفكرة يتجاهل عاطفته وقد يستدعى ذلك كتابة تقديم نثرى للقصيدة يشرح فكرتها ويوضح مضمونها ، بل يضطر احيانا الى ان يوضح فى هوامشها « ما اراد ان يقوله شعرا وما أحس أنه لم ينجح فى الافصاح عنه »(٥) كقصائده « ترجمة شيطان / ٢٤١ » ، و « الاثواب الثلاثة ص ٨٧ » ، و « تبسم ص١٧٤ » ، « من ديوان العقاد » ، « فلسفة حياة/٣٠٥ »، « النور /٣١٣ » من ديوان « وحى الاربعين » (٦) . وارجع الى الابيات التى اخترناها من قصيدة « ترجمة شيطان » واقرأها ستشعر بالجفاف فى كلماتها والغموض فى فكرتها وخلوها من الموسيقى اللفظية والصياغة الشعرية الآسرة . ومن غزله الذى لا أثر فيه لحس أو عاطفة قوله :

---

(١) تاريخ الأدب الحديث ص ٥٨ ، ٥٩

(٢) مارون عبود فى كتابه « على المحك » ص ١٢٥ وما بعدها وراجع الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ص ١٠٧

(٣) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ص ١٠٧

(٤) ديوان وحى الاربعين ص ٣٠٢ من خمسة دواوين .

(٥) النقد والنقاد المعاصرون ص ١٠٠ وراجع خليل مطران شاعر الاقطار العربية ص ٢٤٨ .

(٦) ارقام الصفحات المذكورة صفحات من خمسة دواوين للعقاد .

زرقة عينيك لا صفاء فيها ، ولكنها قضاء !
حمرة خديك لا حياء فيها ، لكنها اشتهاء !
قوامك الرمح لا اعتدال فيه ، ولكنه اعتداء ! (١)

واعود الى الاتجاهات المختلفة عند شعرائنا الثلاثة لنرى انهم لم يذهبوا فى شعرهم الى تحقيق معنى الوجدان ومضمونه كما دعوا اليه فى مقالاتهم النقدية وما صدروا به دواوينهم . فقد تفاوت مضمون الوجدان ومفهومه عند التطبيق . فبينما يذهب المازنى الى الحديث عن قلقه وتشاؤمه وانفعالاته الذاتية فى شعره ،يتجه العقاد الى شعر الفكر والتفلسف . ويدافع عنه فى جدل وتعصب فى مقدمة ديوانه « بعد الاعاصير » ومقالاته النقدية وان لم ينكر « أن مزية الانسان انما هى أن يحس حين يفكر وان يفكر حين يحس» (٢) . ولجأ شكرى الى ذاته يستبطن احاسيسها وهواجسها فسلط عقله على عواطفه ومشاعره وبذلك جمع بين الاتجاهين « اللذين انفرد بكل منهما واحد من صاحبيه » (٣) .

هذا هو الاتجاه العام عند رواد جماعة الديوان . ولكننا نجدهم فى بعض الاحيان يطلقون لمشاعرهم الهادئة فرصة التعبير عن الرؤى الشعرية العميقة فى نفوسهم . فنسمع شعرا جليلا ذا معنى انسانى رفيع ، من ذلك قصيدة عبدالرحمن شكرى الوجدانية الصافية «ياوضىء القسمات » والتى يبدؤها بقوله :

يا وضىء القسمات وحيى الوجنات
ليت لى منك ائتلافا كائتلاف النغمات

ثم يقول فيها :

سألوا : فى اى حال هو احلى فى الصفات ؟
قلت : احلى ما تراه فى حديث اللحظات
فاذا ارخى لحاظا كان احلى فى السبات
وهو احلى منه ان فاه واحلى فى الصمات
وهو احلى ما تراه عاطيا باللفتات
واذا صد فما احلاه طلق اللمحات
كل حال منه اشهى حالة فى الحسنات (٢)

---

(١) ديوان اعاصير مغرب ص ١٣٣ من خمسة دواوين .
(٢) مقدمة ديوان بعد الاعاصير ص ١٩٦ من خمسة دواوين .
(٣) الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الاولى) ص ٩٩
(٤) ديوان عبد الرحمن شكرى ٧/٥١٥ ، ٥١٦

لاننا ونحن نقرؤها « نسمع شعرا وجدانيا لا ندرى هل هو من وحى انسان بعينه أو من تصوير البصيرة المتعمقة فى اغوار النفوس . وفى كلا الحالين فالقصيدة بلغت ذروة الابداع » (١) فتلامس كلمات هذه الابيات نفوسنا جميعا بل وتتصافح معها فى حرارة وصدق .

والعقاد عندما تسكن نفسه وتخف الرقابة العقلية على عواطفه ويترك لوجدانه حرية التعبير يسيل قوله رقة وعذوبة ويسمعنا « شعرا انسانيا رائعا » كقوله تحت عنوان « هبة لا تنقل » :

تريدين قلبى ؟ خذيه خذيه ... رويدك . لا . بل دعيه دعيه ؟
دعيه اذا غبت عنى أرى ... محياك فيه ، وحبى فيه
وسر ابوح به خلسة ... وان كنت من قبل لم تسمعيه
اخاف على البعد أن تلعبى ... به يا بنية أو تهمليه
فكم لعبة وقعت من يد ... بك وقوعا ارى القلب لا يشتهيه
اذا ما لعبت به ها هنا ... فانى لآمن أن تكسريه
تريدين قلبى ؟ خذيه خذيه ... ولكن بربك لا تنقليه (٢)

ونلاحظ أن العقاد قد قال الشعر فى اتجاهات كثيرة ، فله شعر الوجدان الخالص كما له الشعر الفلسفى والشعر التاملى الوجدانى وله الكثير من شعر المناسبات ، ومعارضاته لكبار الشعراء من امثال ابن الرومى وابن الفارض (٣) .

اما عبد الرحمن شكرى فانه رثى الشيخ محمد عبده ص ٥٨ ومصطفى كامل ص ٤٧ ، وقاسم امين ص ٥٣ ، ٥٤ وهو رثاء من نوع جديد يقتصر فيه الشاعر على التفكير فى الحياة والموت (٤) ، كما أن له منظومتين فى « ابى الهول ص ٤٤٠ » ، و « هرم خوفو ص ٤٤٤ » ، يعكس من خلال ابياتهما خواطره فى الكون . وفيما عدا ذلك فشعره وجدانى مستمد من حياته وتفكيره فى عالم الكون والغيب، والحياة من حوله .

اما المازنى فجميع اشعاره التى وردت بديوانه تعبير صادق عن نفسه القلقة الساخطة على الحياة ، وقد وقعت منه على ثلاث قصائد فى

---

(١) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ص ١٦٢
(٢) ديوان « أعاصير مغرب » ص ١١٢ من خمسة دواوين .
(٣) راجع فن الشعر ص ١٤٤ ، والادب العربى المعاصر فى مصر ص ١٤٠ ، والبناء الفنى للقصيدة العربية ص ١٨٩
(٤) الأدب العربى المعاصر فى مصر ص ١٣١

مناسبات شخصية وهى « الى صديق : تهنئة بانقضاءعام » ص ٢٢٤ ، ورثاء الشهيد محمد بك فريد ص ٢٥٠ ، تحية البطل سعد زغلول ص ٢٥٨ وكلها بالجزء الثالث المجموع بعد وفاة الشاعر ، وعلى الرغم من انها قصائد قيلت فىمناسبات الا انها لا تكاد تنفصل عن الاتجاهالوجدانى الذى سار عليه الشاعر . ففيها الشكوى والضجر من الحياة والناس والتوجس من الزمن .

بهذه المضامين التى ضمنها هؤلاء الشعراء دواوينهم نرى ان عبد الرحمن شكرى بشعره الوجدانى الذى نحا فيه منحى التعبير عن النفس البشرية كان أقرب الشعراء الثلاثة الى مفهوم الوجدانالصحيح الذىيجمعبين الفكر والعاطفة. ومع ذلك«لم ينجحفى الغوص الىالحقيقة الروحية والعاطفية فى شعره كما نجح فى نثره » (١) وبذلك ضاق مفهوم الوجدان لدى ثلاثتهم غرضا وأداء . فبينما نحا المازنى بشعره منحى التعبير عن ذاته وهواجسه الخاصة اهتم العقاد بالفكر وحظر على عاطفته فى كثير من الاحيان أن تظهر أو تتحرر من قيود العقل كما كان لشعر المناسبات الذى هاجمه فى عنف نصيب كبير فى شعره وعلى الاخص فى ديوانه بعد الاعاصير . كما أنهم لم يلتفتوا الى شئون الحياة من حولهم أو يسهموا بطاقاتهم الشعرية فىمشاكل الجماهير المكدودة والحوادث الطاحنة والمتناقضات البارزة فى مجتمع يعيشون فى ارجائه ويعانون مع أبنائه من جراء ذلك الكثير من الآلام المضنية . « فالشاعر ذو احساس مرهف وهو يحيا بين الجماعة لا فى صومعة ولا فى دير ، واذا كان يعيش بين الناس والدنيا تموج من حوله ، وأعاصير الشر تكاد تعصف بالاخضر واليابس ثم لا يحس بما يشعر به قومه من آلام وآمال ، فاننا نشك فى شاعريته . وكيف يستسيغ شاعر أن يرى وطنه يمر بفترات حاسمة فى تاريخه ، والدنيا تغلى كلها من حوله غليان المرجل ، والاحداث تهز حتى الاطفال فى مهودهم . ثم لا يرى الا هائما فى العيون الدعج ، والثغور الباسمة ، والنجوم والكواكب ، او باكيا من هجر حبيب .. هاجر ، أو غير هاجر ؟ . الا يكون طبيعيا أن يتغنى - بجانب هذه الذاتيات - بأحلام وطنه ويعالج مشاكله ؟ (٢) كما انهم « لم يخرجوا بالشعر عن دائرته الغنائية » ، ولم يفعلوا ما فعله مطران

---

(١) الدكتورة سلمى الخضراء فى مجلة عالم الفكر ص ٣١٧ المجلد الرابع العدد الثانى سنة ١٩٧٣ .

(٢) الشيخ على العمارى فى كتابه « الصراع الأدبى بين القديم والجديد » ص ٢٥٠ مطبعة دار التاليف سنة ١٩٦٥

من تحويل الشعر نحـو الموضوعية القصصية أو الدرماتيكية (١) » بالاضافة الى انهم لم ينظموا « المسرحيات التى تتيح للشاعر الفرصة لخلق الشخصيات المتباينة ودراسة المجتمع » (٢) .

فكانت دعـوتهم وآراؤهم فى الشـعر التى ضمنوها مقـالاتهم ودراساتهم النقدية ومقدمات دواوينهم والتى دعوا فيها الى « الصدق والاخلاص فى التعبير عن احاسيس الشاعر وآرائه فى نفسه وفى الحياة وفى المجتمع الذى يراه فى نفسه » (٣) اقوى من شعرهم واكثر وضوحا فى منهجها واسسها الفنية ، ولم يستطيعوا تقديم النماذج الشعرية الكاملة التى توضح مذهبهم الفنى وتلتزم باصوله وقواعده « ولذلك كانت دعوة جماعة الديوان دعوة تخطيط نقدية .. دون أن يكون هناك «الانموذج» الكامل من نتاجها لهذا الذى تريد » (٤) .

وبعد فمما لا شك فيه أن شعراء مدرسة الديوان كانوا فى طليعة الذين قدموا لنا فى وقت مبكر من تاريخ نهضتنا الحديثة كثيرا من آراء النقد الغربى فى الشعر والشعراء ، وعرضوا هذه الاتجاهات الجديدة فى مقالاتهم وكتاباتهم الصحفية وفى مقـدمات دواوينهم فبشروا بقيم شعرية جديدة ، ودعوا الى موضوعات وأفكار جـديدة . كما حاولوا محاولات شعرية كثيرة لفتت اليها الانظار واستهوت أفئـدة كثير من الشبان الذين كانوا يتطلعـون الى غـد أجمل . فقـد أشاع شكرى وأصحابه . « فى الشعر أحاسيسهم الخاصة وتجاربهم النفسية ونزعوا الى شعر الوجدان الذى تتبلور فيه شخصية الشاعر ، وأكثروا من التأمل والبحث والتقصى والطموح الى كشف مغاليق الحياة والخليقة، والى المثل العليا للحياة الى درجة تصل فى بعض الاحيان الى الحـيرة والتساؤل والشك فى جميع القيم الاخلاقية والدينية والنفسية » (٥) الا انه من الحق أن نقرر أن شعراء الديوان لم يوهبوا الطاقات الشعرية الضخمة التى كان يتمتع بها شعراء التقليد . فكان الكثير من شعرهم يتسم بالعمق والحدة فى الوقت الذى كانت فيه « الشعوب العربيـة مشغولة بقضايا خطيرة لا تدع لها وقتا للتفكير فى هموم شكرى وأحزانه، ولا فى موضوعات العقاد التى كانت تمثل روح الفردية ... كما أن لغته

---

(١) ابراهيم المازنى ص ٥٦
(٢) فى الادب الحديث ٢/٢٥٠
(٣) ابراهيم الكاتب ص ٤٢
(٤) ابو شادى وحركة التجديد فى الشعر العربى ص ٢٧٨
(٥) خليل مطران شاعر الامة ص ٢٨٢

ليست منسابة مثل لغة شوقي وحافظ ... على ان معظم سيئاته عند جمهور القراء كانت تتمثل في خفائه من اذهانهم فلابد ان يكون القارىء مثقفا ثقافة واسعة لكي يفهم جيدا قصيدته في ذكرى شكسبير ، او قصيدته « ترجمة الشيطان » (١) .

ولذلك ظلت حركة التقليد مزدهرة تشمل بموسيقاها النفوس التي الفت هذا اللون من الشعر واستراحت لجرسه الموسيقى وجلجلة موسيقاه وجزالته ، وظل شوقي وحافظ ومطران « يصدحون بأشعارهم ويملأون الاجواء العربية بها ، يسندهم في ذلك بناء شعري صاف (حافظ) وموسيقى وتصوير بديع (شوقي) ومعان دقيقة (مطران) ولم ينجح شعراء المهجر ولا شكري ولا العقاد ولا المازني في ان يسقطوهم » (٢) او ينالوا من شعرهم . « ومع ذلك فقد احدث اتجاههم تأثيرا كبيرا في حياة الشعر الحديث وخلق تيارا ثانيا الى جانب التيار الاول » (٣) واستطاعت دعوة أصحاب الديوان الى شعر الوجدان، « أن تغير الاتجاه العام او الغالب في شعرنا المعاصر ، فظهرت شخصية الشاعر في شعره ، وظهر لون روحه وطريقة انفعاله المتميزة بأحداث حياته الخاصة . وعلى هذا النحو رأينا « شعر الروح المرحة المقبلة على الحياة عند على محمود طه ، والروح النارية المتفجرة عند ابراهيم ناجي ، والانطوائية المتأملة عند حسن كامل الصيرفي ، والثائرة المتمردة عند أبي القاسم الشابي » (٤) واصبح تيارا واضحا ينتظم شعراءنا الشبان وعلى الاخص من ينضوون تحت لواء « جماعة ابولو » التي انشأها الدكتور احمد زكي ابو شادي في نهاية عام ١٩٣٢ . وسيكون لنا مع هذه الجماعة وقفة طويلة في الباب الرابع من هذا البحث ان شاء الله .

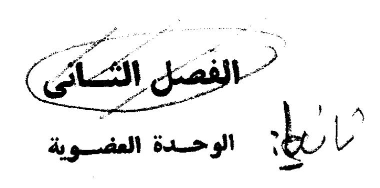
---

(١) تاريخ الشعر العربي ٤/٢٠٥ ، ٢٠٦

(٢) نزعات التجديد في الأدب العربي المعاصر ص ١٦٨ مطبعة الاعلام بدون تاريخ.

(٣) تطور الأدب الحديث في مصر ص ١٦٤

(٤) فن الشعر لمندور ص ٧٥ ، ٧٦



ثانيا: الوحـدة العضـوية

اذا كانت العاطفة أساس التجربة الشعرية ، والباعث الحقيقى على قول الشعر ، فان الوحدة العضوية فى القصيدة عنصر أساسى من عناصر هذه التجربة ، « وهى الرباط الذى يضم «التجربة» والانفعالات والموسيقى ، والالفاظ فى وشاج خفى أثيرى ، وبهذه الوحـدة يتكامل القصيد وتدب فيه الحياة » (١) ولهذا فقد كانت الاساس الثانى الذى دعت اليه مدرسـة الديوان واهتمت به اهتماما كبيرا . ولما كنا قد عرضنا لامر هذه الوحدة عند الحديث عن « تجديد مطران » وناقشنا ظواهر وجودها فى الشعر العربى القديم ، وحرص النقاد والعرب على ترابط ابيات القصيدة وتتابعها ، واهتمامهم بأمر البـدء فى القصيدة وصلته بالغرض ثم بالخاتمة مما يوضح أن القدماء ادركوا العلاقة التى لابد من توافرها فى القصيدة مما نسميه الآن بالوحدة الفنية أو الوحدة العضوية ، ثم ألقينا اطلالة على تلك الدعوات التى نادى بها أدباء العصر الحديث للالتزام بالوحدة فى القصيدة حتى كان مطران الذى حرص على تعميق هذه الدعوة ــ وان لم يخصها بمقال قائم بذاته ــ وتقديم النماذج الفنية التى تلتزم بالوحـدة العضوية فى قصائده ذات الطابع القصصى فاننا نحيل القارىء الكريم الى هذا الذى قدمناه ونتابع الحديث معه عن جهود مدرسة الديوان فى تأصيل هذا المبدأ النقدى والدعوة اليه ومفهومه لديهم ومدى التزامهم به فى اشعارهم .

الدعوة الى الوحدة العضوية ومفهومها لدى جماعة الديوان :

الواقع أن وحدة القصيدة من المشاكل الادبية التى تردد صداها مع مطلع هذا القرن عند جميع الشعراء ، بل والادباء ممن تثقفوا بالثقافة الغربية . فقد جعلها مطران اساسا من أسس مذهبه فى تجديد الشـعر وحدد مفهومها فى قوله فى شعره انه « لا ينظر الى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم اخاه ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام بل ينظر الى جمال البيت فى ذاته وفى موضعه والى جملة القصيدة فى تركيبها ، وفى ترتيبها ، وفى تناسق معانيها وتوافقها » (٢) وعلى هـذا

---

(١) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ص ٨٢

(٢) مقدمة ديوان الخليل ٩/١

الاساس كانت وحدة القصيدة عند مطران تعنى التماسك بين ابيات القصيدة والتوافق فى معانيها ، بحيث لا يمكن الفصل بين أجزائها « لأن الافكار قد رتبت فيها الترتيب المنطقى الذى جعله الشاعر احد اهدافه ولأن المعانى قد تناسقت وارتبطت ، فلا يمكن بعد ذلك نقل البيت من مكان الى آخر وانما تمر المعانى فى ذهن القارىء منتظمة منسجمة متصلة ، وتتسلسل الخواطر تسلسلا منطقيا . ولهذا فان أى تغيير فى ذلك يؤثر فى الكيان العام للقصيدة » (١) . فهل كان هذا المفهوم لوحدة القصيدة هو نفس مفهومها لدى مدرسة الديوان ؟ .

وحتى نجيب على هذا السؤال لابد لنا من القاء نظرة على أقوال زعماء هذه المدرسة فيما يخص وحدة القصيدة .

يقول عبد الرحمن شكرى : « قيمة البيت فى الصلة التى بين معناه وبين موضوع القصيدة ، لان البيت جزء مكمل ، ولا يصح أن يكون البيت شاذا خارجا من مكانه من القصيدة بعيدا عن موضوعها.. وينبغى أن ينظر الى القصيدة من حيث هى شىء فرد كامل لا من حيث هى أبيات مستقلة ... ومثل الشاعر الذى لا يعنى باعطاء وحدة القصيدة حقها ، مثل النقاش الذى يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التى ينشئها من الضوء نصيبا واحدا » (٢) .

والمازنى فى تقريره لمبادئه النقدية يطالب الشاعر بأن « يلائم بين أطراف كلامه ويساوق بين اغراضه ، ويبنى بعضا منها على بعض ، ويجعل هذا بسبب من ذاك » (٣) .

أما العقاد فقد « كان أكثر الثلاثة حديثا عن هذه الوحدة فى كتاباته ، وقد جعلها المحور الذى دار عليه نقده لشوقى فى كتابه الذى « الفه مع المازنى باسم « الديوان » (٤) ، فقد أخذ على قصيدة شوقى فى رثاء مصطفى كامل أربعة عيوب منها : « التفكك . فهى أبيات متفرقة لا رابط بينها غير الوزن والقافية ، وحتى تسلم قصائد الشعراء من هذا العيب ينبغى أن تكون القصيدة عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر او خواطر متجانسة إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة اخل

كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها والجسم الموسيقى بأنغامه حيث

(١) التجديد فى شعر خليل مطران ص ١٥٢
(٢) مقدمة ديوان شكرى الخامس ص ٣٦٦ ، ٣٦٧ من ديوان شكرى الجامع .
(٣) الشعر ووسائطه ص ٢٦ طبعة البوسفور سنة ١٩١٥ .
(٤) فى النقد الادبى ص ١٥٩
(٥) الديوان فى الادب والنقد ١٣٠/٢

خاطر او خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقى بأنغامه بحيث اذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها .. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغنى عنه غيره فى موضعه الا كما تغنى الاذن عن العين او القدم عن الكتف أو القلب عن المعدة ... أو هى كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها ، ولا قوام لفن بغير ذلك » (١) .

ونعود الى النصوص السابقة لنرى مفهوم وحدة القصيدة عند شعرائنا الثلاثة (شكرى ، والمازنى ، والعقاد) فنجد عبد الرحمن شكرى قد جعل البيت جزءا من القصيدة مكملا لها مرتبطا فى معناه بأبيات القصيدة التى تكون عملا واحدا ينظر اليه كوحدة « لا من حيث هى أبيات مستقلة » وبذلك يكون مفهوم الوحدة عنده أن تدور أبيات القصيدة حول موضوع واحد بحيث يسهم كل بيت فى نمو الموضوع وتدرجه نحو صورته الكاملة . فالوحدة عنده تعنى وحدة الغرض الذى يتطلب شيئين (٢) :

١ – الا يكون البيت خارجا عن الموضوع الذى تدور حوله القصيدة .

٢ – أن تبتعد القصيدة عن الموضوعات المتعددة فى داخلها وان تدور كل أبياتها حول موضوع واحد .

وذلك رأى كثير من نقادنا القدماء والمحدثين. وقد توافرت هذه الوحدة «وحدة الغرض» لكثير من القصائد القديمة « على نحو مانشاهد مثلا فى غزليات العذريين ، بل الغزل الحسى ايضا عند جميل والمجنون، وابن ذريح ، وكثير عزة وعمر بن أبى ربيعة ، وكثير غيرهم » (٣) وان خرج عن مفهومها كثير من الشعر الجاهلى والاموي والاسلامى وما نحا نحوه من القصائد التى جمعت بين أغراض وموضوعات شتى كالفخر والغزل والمديح والوصف مما استدعته طبيعة العربى وحياته الممتدة خلال الصحراء الواسعة » (٤) .

---

(١) راجع النقد والنقاد المعاصرون ص ١١٢ ، ودراسات ادبية ص ٢٤٩ ، قضايا النقد الادبى الحديث للدكتور محمد السعدى فرهود ص ١٠٤ مطبعة زهران ١٩٦٨ ، فى الادب الحديث ٢٤٩/٢

(٢) راجع النقد والنقاد المعاصرون ص ١١٣

(٣) النقد والنقاد المعاصرون ص ١١٢

(٤) راجع اتجاهات وآراء فى النقد الادبى س ٥٤

اما المازني فيرى أن وحدة القصيدة تعنى المشاعر التى تلائم بين عناصر القصيدة وأفكارها وتربط بينها فى تسلسل يساوق بين هـذه العناصر ، ويربط بينها . وهى بذلك تعنى وحدة الافكار والمشاعر . وهذا الفهم قد يتسامح فى ترتيب الابيات ما دامت أفـكار القصيدة متحدة والبيت غير خارج بمعناه عن المعنى العام للقصيدة . « وهـذا الراى قد يتسع ويتسامح ، فيقبل القصيدة الجاهلية وما سرى مسراها ، على أن بها ترابطا نفسيا دعت اليه طبيعة البيئة ومشاهدها فى الصحراء والجبال والاطلال وما اليها » (١) لان « الصدق فى الاداء عن النفس هو جماع رايه فى الفن جميعه » (٢) .

اما العقاد فقد بنى فكرة الوحدة فى القصيدة على اسس ومقاييس اخرى . وقبل أن نناقش النص السابق للعقـاد نضيف اليه المقاييس الثلاثة التى جعلها — وقد نيف على الستين — اساسا للحكم على الشعر الجيد :

أولها — أن الشعر قيمة انسانية وليس بقيمة لسانية ، فيحتفظ الشعر بقيمته الفنية العالية اذا ترجم الى اللغات الاخرى ، **وثانيها** — ان الشعر تعبير ، وان الشاعر الذى لا يعبر عن نفسه صـانع ... فاذا قرات ديوانه ولم تعرفه منه فهو الى التنسيق أقرب منه الى التعبير . **ثالثها** — ان القصيدة بنية حيـة ، وليست قطعا متناثرة يجمعها اطار واحد ، فليس من الشعر الرفيع شعر تغير اوضـاع الابيات فيـه ، ولا تحس منه ثم تغييرا فى قصد الشاعر ومعناه » (٢) وبمقارنة هـذه المقاييس مع النص السابق نرى ان العقاد قد اراد بالوحدة فى القصيدة « الوحدة العضوية » التى تقوم على الاسس التالية :

أولا — أن تدور أبيـات القصيدة كلها حول « موضوع » واحـد لا تتعداه الى غيره حتى تسمى القصيـدة باسم ويوضع لها عنـوان مستوحى من موضوعها .

---

(١) آراء واتجاهات فى النقد الحديث ص ٥٤

(٢) أدب المازنى ص ٩٥

(٣) من مقال للعقاد « معراج الشعر » بكتابه فى المذاهب الادبية والاجتماعية ص ٤٧، وراجع مجلة الكتاب عدد اكتوبر سنة ١٩٤٧ ص ١٠٥ والبناء الفنى ص ٢٠٦ ، النقد الادبى الحديث ص ٤١ ، وفى الادب الحديث ٢٦٢/٢ ، دراسات فى النقد العربى الحديث ومذاهبه (الحلقة الثانية ص ٩٢) .

ثانيا ـ وحدة المشاعر التى يثيرها الموضوع .

ثالثا ـ بناء القصيدة بناء حيا بمعنى أن يرتب الشاعر الصور والافكار التى يثيرها الموضوع ترتيبا تتقدم به القصيدة شيئا فشيئا حتى « يكمل فيها خاطر او خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه » (١) .

رابعا ـ ترابط الابيات ترابطا عضويا بحيث لا يمكن الاستغناء عن بيت من أبيات القصيدة او تغييره من مكانه أواحلال بيت آخر محله . والا اختل المعنى وانفرط عقد القصيدة (٢) .

كما نرى العقاد يحرص على كلمتى « البناء » ، و « الهندسة » مما يؤكد حرصه على مفهومهما الذى يستوجب الاحكام والتلاصق والتنظيم والتهذيب ليخرج العمل المؤدى على هذه الصورة فى غاية من التلاحم والترابط وعلى صورة مستوية الخلق والتكوين ، وبحيث تبنى القصيدة بناء هندسيا يخرج من بين يدى الشاعر كالكائن العضوى الذى لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر (٣) . وبهذا المفهوم فان العقاد يطالب الشاعر بعمل وجهد عظيمين . فعلى الشاعر أن يفكر فى موضوعه اولا ثم يرتب أجزاءه فى نفسه ويلائم بينها من حيث ترتيب الصور والافكار والخواطر ، وكأن الشعر « حرفة » من الحرف يخطط لها ويوضع من اجلها التصميم الهندسى قبل البدء فى الصناعة والتنفيذ . وواضح من هذا الاتجاه أن العقاد قد تأثر بما قرأ فى الآداب الاجنبية واتجاهاتها وعلى الاخص بنظرية (سى.ت. كوليردج) أحد كبار النقاد والشعراء الانجليز فى صدر القرن التاسع عشر الميلادى ـ التى تنادى بأن العمل الادبى الممتاز مثل النبات الحى كل عضو فيه له مكانه المخصوص بحيث يؤدى نقله من ذلك المكان الى سواه ، أو عدم وجوده مطلقا الى تشويه ذلك الاثر الادبى ، ثم ان العمل الادبى يجب أن ينمو نموا عضويا كما ينمو النبات ، بحيث يتوالد بعض أجزائه من بعض ، وتكون امتدادا طبيعيا لها » (٤) كما أننا نجد فى كتابات « هازلت (١٧٧٨ ـ ١٨٣٠) حول شكسبير وملتون مصدرا رئيسيا لهذا المعيار النقدى الذى اتخذه العقاد عند تقييم قصيدة شوقى فى رثاء مصطفى كامل » (٥) و « هازلت » من اعلام (الرومانتكيين) الذين يوجبون أن

---

(١) الديوان للعقاد والمازنى ص ١٣٠
(٢) راجع عباس العقاد ناقدا ص ٤١٨
(٣) راجع النقد والنقاد المعاصرون ص ١١٣
(٤) تاريخ الشعر العربى ٢٠٢/٤
(٥) صراع الأجيال فى الادب المعاصر ص ٨٣

أن تكون القصيدة ذات بنية حية تستلزم حركة داخلية فيها ، بحيث تتقدم فى اتساق تام نحو الغاية منها ، وهذه خاصة الشعر — من وجهة نظرهم — وبها يمتاز عن الفنون التجسيمية من نحت وتصوير » (١) وهذا كله — ولا شك — مطلوب فى القصائد ذات الصبغة القصصية أو الشعر المسرحى والملحمى لان لكل عمل من هذه الاعمال بدءا ووسطا ونهاية ويجب ترتيب اجزاء القصة أو الحكاية أو الخرافة وأثر ذلك فى نفسية الاشخاص وتوالى الاحداث ، فاذا انفرط عقد هذه الوحدة ونقلنا جزءا من القصة أو الملحمة أو منظرا من المسرحية الى غير موضعه انهار العمل الفنى من أساسه (٢) . أما الشعر الغنائى « الذى يقوم على تداعى المشاعر والخواطر فى غير نسق وضعى محدود » (٣) فلا يمكن أن نخضعه الى هذه القوانين التى تحد من انطلاق العاطفة . و « الاعمال الادبية الناجحة هى نتاج الشعور أولا والعقل ثانيا والشعور لا يعرف التنظيم المقصود . أنه نبع يفيض فى أى اتجاه دون ضابط أو موجه » (٤) . وبهذا القياس الدقيق ، وقوانينه الصارمة يتهاوى الكثير من الشعر العربى أمام جبروته وسلطانه . ومع ذلك فان أصحاب مدرسة الديوان لم يطالبوا بالوحدة العضوية فى القصيدة رغبة فى غمز الشعر العربى القديم ولكنهم للحق بعيدون عن هذا الاتجاه .

وكانت دعوتهم موجهة اساسا الى هدم انصار القديم ومن يعيشون على فتات موائده من يحولون بينهم وبين تحقيق آمالهم فى المركز المرموق ، والمكانة الخليقة بهم وبأفكارهم . وعلى رأس هؤلاء شوقى وحافظ ممن يحجبون الاضواء عنهم ويستأثرون بالمجد الادبى دونهم .

وبعد أن تعرفنا على مفهوم كل من شكرى والمازنى والعقاد للوحدة فى القصيدة ، يتبين لنا أن « شكرى » و « المازنى » لم يتشددا تشدد العقاد فى دعوته ، ولم يأخذا القصيدة الغنائية بمقاييس اقل ما توصف به بأنها غير عادلة ، وكل الذى أراده شكرى والمازنى : الا يكون البيت خارجا فى معناه عن موضوع القصيدة وأن تتجانس أبيات القصيدة فى وحدة الروح ، وقوة المشاعر التى تدور حول موضوع واحد . وهذا ما يمكن أن نطلق عليه « الوحدة الفنية » وهو ما نرتضيه مقياسا صحيحا لشعرنا العربى القديم والحديث على السواء . وقد كنا ننتظر من المازنى وشكرى أن يعمقا هذا المفهوم لوحدة القصيدة بتناول الاشعار

---

(١) عباس العقاد ناقدا ص ٤١٠
(٢) راجع النقد الادبى الحديث ص ٤١١ ، النقد والنقاد المعاصرون ص ١١٢
(٣) النقد والنقاد المعاصرون ص ١١٣
(٤) تاريخ الشعر العربى ٤/٢٠٢

ونقدها على هذا الاساس . ولكن يبدو أن خصومتهما المبكرة قد حالت دون اعطائهما الفرصة للانطلاق الى مثل هذه الآفاق الواسعة واستمرارهما فى تعميق مذهب الجماعة . حيث انصرف المازنى عن الشعر منذ صدور ديوانه الثانى سنة ١٩١٧ واتجه الى الكتابة ، بينما ترك شكرى الميدان كله وانزوى بعيدا فى الوقت الذى صمد فيه العقاد وأخذ ينفح ويذود عن المذهب الجديد بكل ما اوتى من قوة وعلم ، وركز هجومه الضارى على شوقى واتخذ من « الوحدة العضوية » [illegible] مقياسا اساسيا فى نقده يعرض عليه شعر شوقى وهو يعرف — بداءة — أن مثله مثل الشعر العربى كله لا يقف امام هذه « السنتيمترية » الضيقة متخيلا انه بهذا المقياس يقضى على شوقى وينزله من عرشه العلوى ويمهد بذلك طريقا الى تحقيق تطلعاته وما يحلم به من مجد ومنزلة رفيعة .



وقبل أن نجيب على سؤالنا الذى طرحناه فى بداية هذا المقال وهو « هل التزم هؤلاء الشعراء فى اشعارهم بالمفهوم الذى حدده كل منهم للوحدة فى القصيدة ؟ . نرى انه استكمالا لما نحن بصدده الآن من هجوم العقاد على شوقى أن نجيب أولا على هذا السؤال » .

كيف طبق العقاد مقياس الوحدة العضوية على شعر شوقى ؟

كانت كتابة العقاد فى كتاب « الديوان » الذى أصدره مع المازنى فى جزاين سنة ١٩٢١ « بمثابة المقدمة التمهيدية التى تحمل فى ثناياها معظم سمات المنهج الذى اختطه لنفسه فى تلك المرحلة الباكرة من حياته النقدية » (١) والتجسيد الحقيقى للهجوم القاسى على شوقى (٢) فقد تناول العقاد شوقيا بالنقد اللاذع والسخرية المرة فكتب فى الجزء الاول:

« شوقى فى الميزان » بمثابة توطئة وتمهيد لنقد قصائده فى رثاء « محمد فريد » و « عثمان غالب » وقصيدته « فى استقبال **الوفد** » والنشيد الذى فاز بالجائزة فى المسابقة التى أقيمت لاختيار احسن الاناشيد القومية . ثم تابع فى الجزء الثانى مقاله « شوقى فى الميزان » وتناول قصيدته « **فى رثاء مصطفى كامل** » بالنقد والتجريح ، وختم هذه الجولة بنقد قصيدة شوقى فى رثاء « الاميرة فاطمة » .

وعلى ضوء الارتباط بالسؤال الذى نجيب عليه سنقصر حديثنا على نقد العقاد لقصيدة شوقى « فى رثاء مصطفى كامل » من حيث العيب

---

(١) صراع الأجيال فى الادب المعاصر ص ٤٤

(٢) سبق ان اوضحنا ان الديوان لم يكن اول عمل نقدى للعقاد فقد سبقه اعمال اخرى ، ولكننا هنا نعنى ان الديوان جمع معالم منهج العقاد النقدى .

الاول الذى أخذه بها وهو « التفكك » حتى نتبين وجهة العقاد فى تطبيق مفهوم الوحدة العضوية على هذه القصيدة .

ونبدأ مع العقاد فنجده فى مقدمة نقده لهذه القصيدة يصفها بأنها « زيف وهراء وشتات وزلة وداهية .. » جرى شوقى فيها على عادته من التلفيق والعقم والزغل المموه »(١) وغير ذلك من التجريح الصريح ، والهجوم السافر مما هو بعيد عن النقد النزيه ، ويوحى لنا من بداية الامر أنه لن يترفق به أو يهادنه بل سيكشف عن كل سيئة بالحق أو بالباطل .

والقصيدة أربعة وستون بيتا نظمها شوقى فى رثاء الزعيم مصطفى كامل (١٨٧٤ — ١٩٠٨) وكان شوقى صديقا ومحبا لمصطفى كامل ، وكان مصطفى كامل يبادله نفس المشاعر حتى أنه طلب من شوقى أن يرثيه بعد وفاته ، وكان المنتظر من شوقى بدافع من صداقتهما أولا وبرا بوصية مصطفى كامل ثانيا ، وتعبيرا عن حزن الامة بافتقادها لزعيم من زعمائها القلائل ثالثا ، وعلى الاخص أن « شوقى » لسان الامة المعبر عنها كما يقول :

كان شعرى الغناء فى فرح الشر قوكان العزاء فى أحزانه

كانت هذه دوافع لان تدفع بشوقى أن يرثيه يوم وفاته فى العاشر من فبراير سنة ١٩٠٨ ولكن شوقيا سكت ولم يرثه الا بعد فترة من وفاته . وذكر العقاد أن شوقيا صنع قصيدته تلك فى أربعين يوما (٢) والواقع أن القصيدة نشرت بعد اثنى عشر يوما من وفاة مصطفى كامل بجريدة اللواء (٣) . ويرجع السبب فى تأخر شوقى هذه الايام الى « ان عاطفة الحزن أحيانا تغل الشاعرية ، وتشل التفكير ، وتطفى على الابانة فيضطر الشاعر الى مهلة من الزمن يستجم فيها ويستعيد صوابه فيرثى أحبابه » (٤) وهذا ما حدث لشوقى يوم وفاة صديقه مصطفى كامل ، يؤكد ذلك قول شوقى فى القصيدة نفسها .

ماذا دهانى يوم بنت فعقنى فيك القريض وخاننى امكانى (٥)

---

(١) الديوان ١٢٨/٢

(٢) الديوان ١٢٨/٢

(٣) جريدة اللواء فى ٢٣ من فبراير سنة ١٩٠٨

(٤) الدكتور الحوفى « وطنية شوقى » ص ١٠٣

(٥) الشوقيات ١٧٠/٣

ولم يكن الدافع الى هـذا السكوت ارضاء الخديو الذى لم يكن راضيا عن مصطفى كامل فى الفترة الاخيرة من حيـاته كما يرى بعض الباحثين (١) .

ونعود الى العقاد فى نقده لهذه المرثية فنرى انه يأخذها بعيـوب أربعة : التفكك والاحالة والتقليد والولوع بالاعراض دون الجواهر (٢) ثم قال : « فأما التفكك فهو ان تكون القصيدة مجموعا مبددا من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية ، وليست هذهبالوحدة المعنوية الصحيحة اذ كانت القصائد ذات الاوزان والقوافى المتشابهـة اكثر من ان تحصى فاذا اعتبرنا التشابه فى الاعاريض واحرف القافية وحدة معنوية جاز اذن ان ننقل البيت من قصيدة الى مثلها دون أن يخل ذلك بالمعنى والموضوع وهو ما لا يجوز » (٣) ولمـا كانت قصيـدة شوقى متفككة الابيات ـ كما يقول العقاد ـ فانها كالرمل المهيل لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله او وسطه فى قمته فهى كومة من الرمل لانك مهما غيرت فى وضع أبياتها لا تراها تعود الا كومة رمل كما كانت لانها ابيات مشتتة لا روح فيها ولا سـياق ، ولا شعور ينتظمها او يؤلف بينها (٤) . وحتى يثبت صـدق كلامه لجأ الى القصيدة فأعاد ترتيبها على صورة اخرى مخالفة لما وردت عليه على لسان شوقى دون أن تخسر حسنة من حسناتها . وكما يقول الدكتور مندور « فنحن لن نناقش العقاد فى سلامة الترتيب الذى اصطنعه أو عدم سلامته » (٥) ولنسلم له بما اراد لنرى كيف طبق قوانين الوحدة العضوية على هذه القصيدة. لقد انتهى العقاد من وضع أبيات القصيدة على نسق آخر الى نتيجتين هامتين هما :

١ ـ ان الاجدر بالقصيدة أن تسمى أربعة وستين بيتا منظومة فى كل شىء أو لا شىء .

٢ ـ انها ربحت من هذا الوضع الاخير ، وعادت احسـن نسقا واقرب نظما (٦) .

ويتضح لنا بعدما غير العقاد ترتيب الابيات وتوصل الى هاتين النتيجتين الحاسمتين ما يلى :

---

(١) راجع شوقى شاعر العصر الحديث ص ٩٨/٢

(٢) الديوان ١٢٩/٢

(٣) السابق ص ١٣٠

(٤) الديوان ص ١٣٢

(٥) النقد والنقاد المعاصرون ص ١٥

(٦) الديوان ١٣٦/٢

اولا — انه اتخذ من « الشكل اساسا للحكم على القصيدة الجيدة » أى الارتباط الذى يحققه المنطق الشكلى بين الابيات .

وهذا ما يغاير مذهبه وما دعا اليه « وكان الاجدر به ان يطبق موازينه الجديدة على القصيدة ... فى حدود التكنيك (١) النقدى المتوارث او المتجدد . ذلك ان التطبيق هو المحك الاصيل لصدق النظرية او فسادها . أما ان يتجه العقاد الى نوع من « المناورات » التى تعتمد على البراعة فى النظم اكثر من اعتمادها على التقييم الموضوعى ، فان هذه الشطحات » (٢) تبعد به عن مبدئه النقدى الذى خطه وجعله معيارا صادقا للحكم على الشعر العالى .

ثانيا — انه استبان لنا ان العقاد انما يقصد بالتفكك « انعدام ترابط المعانى » التى تتخلل القصيدة وتجمعها فى اطار عام يجعل من القصيدة وحدة متجانسة . اى أن تكون الكلمة فى موضعها الصحيح والبيت غير خارج عن موضوع القصيدة حتى يتحقق للقصيدة الارتباط المعنوى . وهذا أيضا يتفق والنظرية النقدية السلفية ولكن هذا الترابط فى المعنى « لا يكون الوحدة الحية العميقة فى القصيدة » (٣) كما ارادها العقاد ، فان هذا الترابط قد يعبر عن احدى مراحل تطور القصيدة نحو الوحدة العضوية الكاملة ، ولكن هذه المرحلة فى حضارتنا لا تستقى مادتها من مفاهيم فلسفية متكاملة ، تنبع منها تيارات شاملة فى علم الجمال ونظرية النقد ، فلربما لا يتحقق لقصيدة ما هيكل دقيق منظم من المعانى ، وربما تخلو هذه القصيدة من المعنى العام ، ولكنها برغم ذلك لا تخلو من « الوحدة » التى يشع تأثيرها على المتلقى من الترابط الداخلى للعناصر النفسية والفكرية والجمالية والاجتماعية والذهنية التى يتألف منها التركيب الخيالى عند الشاعر » (٤) .

ثالثا — أن العقاد قد اعتمد « المنهج التجريبى فى المعرفة اساسا نقديا . ذلك أن اعادة نظم احدى القصائد هو بمثابة ادخال القصيدة معملا شعريا تنحل فيه أو تتحلل داخله الى عناصرها الاولية ، ثم يعاد تركيب هذه العناصر على نحو جديد » (٥) هذا المنحى يدل مرة أخرى

---

(١) أرجح ان نسمى ذلك : البناء
(٢) صراع الاجيال فى الادب المعاصر ص ٨٨
(٣) صراع الاجيال فى الادب المعاصر ص ٨٩
(٤) المرجع السابق ص ٨٩
(٥) المرجع نفسه ص ٨٩

على اهتمام العقاد اهتماما بالغا بالشكل . « فان اعادة نظم احدى القصائد لا يدل على أن هذه القصيدة تفتقر الى الوحدة الصحيحة بقدر ما يدل على عناية الناقد بأهمية الربط اللغوى على النحو الذى يصادفنا فيما أعاد العقاد نظمه من أبيات قصيدة شوقى (١) » . وفى غمرة من التمرد على القديم والثورة عليه يقع فيما أراد أن يهاجمه به من الاهتمام باللغة والشكل . ولذلك نراه فى نهاية هجومه العنيف على هذه القصيدة ورميها بالتفكك يخفف من غلوائه وتطرفه فيقول : « اننا لا نريد تعقيبا كتعقيب الاقيسة المنطقية ولا تقسيما كتقسيم المسائل الرياضية وانما نريد ان يشيع الخاطر فى القصيدة ولا ينفرد كل بيت بخاطر » (٢).

وقد أوحى هذا الاتجاه الاخير من العقاد الى عبد الحى دياب أن العقاد لا يعنى « بالوحدة العضوية بناء هندسيا وانما يريد منها أن تكون وحدة نفسية شعورية وفكرية » (٣) ويبنى على ذلك أن هذا فهم جديد للعقاد لمعنى الوحدة العضوية حققه فى شعره على هذه الصفة لان كل ما يتطلبه العقاد من القصيدة ان يشيع الخاطر فى القصيدة ولا ينفرد كل بيت بخاطر (٤) . ولو كان العقاد لا يعنى من الوحدة سوى وحدة الخاطر فى القصيدة ، فان هذه هى « اضعف الايمان الذى نطالب به الشاعر الكبير » (٥) ولو كان العقاد لا يريد بالوحدة سوى « وحدة نفسية شعورية وفكرية » لما قامت كل هذه المعارك الساخنة بين العقاد ومن هاجمهم أو بينه وبين نقادنا المعاصرين ، ولما رأينا ذلك الهجوم العنيف على شعرنا العربى القديم وبعضه الحديث بدعوى أنه خلا من الوحدة العضوية . اذ لا يوجد اى فن بدون ترابط وتلازم بين عناصره . وعناصر الشعر هى اللغة والمشاعر والافكار . ولا يمكن لناقد متذوق أن يتسامح فى الترابط والتمازج بين هذه العناصر ، أو يقول بأقل من ذلك .

ان ما قال به العقاد عن « شيوع الخاطر فى القصيدة ولا ينفرد كل بيت بخاطر » ليس فهما جديدا لمعنى الوحدة فى القصيدة ولكنه تخفيف من شططه وضراوة هجومه بعد أن شعر أنه ابتعد عن روح الناقد الحصيف وترك مجال العلم والموضوعية والتطبيق المنهجى السليم الى « استعراض العضلات » وكانت النتيجة الطبيعية لكل هذا

---

(١) السابق ص ٩٠
(٢) الديوان ٢/١٤١
(٣ ، ٤) شاعرية العقاد فى الميزان النقد الحديث ص ١٩٨ ، وعباس العقاد ناقدا ص ٤١٤
(٥) صراع الاجيال فى الادب المعاصر ص ٩٠

الهجوم — لا على القصيدة فقط بل على القيم الادبية والعبث بكرامة المفقودين — ان « تلك المرثية الوجدانية الحية الرائعة ، الممزوجةبالحكمة والموسيقى المدوية آضت فى نظر العقاد آية الشعوذة والتفكك وانعدام الشعور ، واستحالت جميع أبياتها فى عين الناقد أصدافا معتلة »(١).

ولعلنا اذا عرفنا الدافع الحقيقى على اصدار الديوان لاتضحت لنا حقيقة هذا العنف فى الاسلوب وتلك الحدة الزائدة فى النقد . ويحدد العقاد أسباب ذلك فيقول : « كانت الصحف لا تنشر لنا شعرا ولا نثرا ولا نقدا ، اذ كل ما نوجه من نقد للشعراء فى الصحف يهمل ويودع فى قرار مكين فألفنا « الديوان » تحديا لهم (٢) أما ما حاوله « عبد الحى دياب » من فهم آخر لموضوع الوحدة لدى العقاد فانمـا كان بمثابة مدخل للاعتذار عن شاعرية العقاد وشعره الذى لم يحقق فيه سوى هذه الوحدة « وحدة الفكر والشعور » مماسنوضحه فى الحديثالتالى.

وقبل أن نتوقف عن منهج العقاد فى تطبيق الوحدة العضوية على قصيدة شوقى نعود فنؤكد ان العقاد لم يلتزم بالمبادىء التى جعلهـا اساسا للوحدة العضوية ولم يتبع المنهج الذى اختطه لهذه الوحـدة فى مناقشة هذه القصيدة وانما دارت مناقشته حول الترابط والتلاؤم اللغوى بين الابيات والتحام المعانى فى القصيدة مما يجعـل منهـا كلا متحدا . وقد كان طابع هذاالنقد التحكم والمغالطة الواضحة والتعسف الشديد مما لا يكون معه نقد نزيه أو تظهر بجواره حقيقة « وبذلك لم تكد تصنع هذه الحملة النقدية شيئا لشوقى ومكانته الشعرية . بل لقد امتدت تلك المكانة وانبسطت حتى أظلت العالم العربى كله « (٣) .

هل التزم شـــعراء جماعة الديوان فى أشعارهم بمفهوم كل منهم لوحدة القصيدة ؟

أ — بعد هذه الوقفة مع شعراء مدرسة الديوان والتى عرضـــنا فيها وجهة نظرهم فى وحدة القصيدة فاننا نستطيع ان نقول ان مفهوم الوحدة عند شكرى والمازنى كان مفهـوما يكاد يكون واحـدا واتجاها متقاربا يقوم على الاسس الآتية :

---

(١) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ص ١٤٩

(٢) راجع مقال العقاد فى مجلة « المجـلة » عـدد أبريل سنة ١٩٦٢ ص ٣٣ ، « أبو شادى وحركة التجديد فى الشعر العربى الحديث »

(٣) مع العقاد ص ١١٤

١ ــ ان تكون القصيدة ذات موضوع واحد بحيث يمكن أن نطلق عليها عنوانا مستوحى من موضوعها الذى تدور حوله افكار القصيدة .

٢ ــ ان تكون القصيدة ترجمة عن تجربة تملك على الشاعر عواطفه واحاسيسه فينطلق الى عالم النفس معبرا عن آلامها وآمالها وما تتمثله فى هذه الحياة المليئة بالاسرار والغيبيات .

٣ ــ ان تترابط ابيات القصيدة بحيث يؤدى كل بيت دوره فى نمو القصيدة ولا يكون شاذا خارجا عن مكانه من القصيدة بعيدا عن موضوعها . ولكن « ليس بالقدر الذى اذا قدمت فيه بيتا على آخر ، أو اخرت بيتا او حذفته اختل نظام القصيدة وبتر المعنى ، كما أراد العقاد » (١)

وهذه الدعوة بلا شك ــ تلائم حياتنا الحاضرة التى لم تعد تقبل الاضطراب فى الفكرة ، وعدم اتساق المعانى ، وتلاؤمها واختلال بنية القصيدة لجمعها بين اغراض شتى ، وموضوعات عديدة ، كما هو معروف فان « الترابط والالتحام بين أجزاء العمل الادبى وتولد بعضها من بعض ادعى الى قوة العمل وتأثيره » (٢) واستيفائه لحظه من الانسجام والجمال الفنى . ولهذا فقد اهتم النقاد المعاصرون بتنظيم العمل الادبى والدعوة الى ترابط اجزائه . يقول الدكتور هيكل « ليس القصد من الشعر فى رأينا هو محاكاة الاقدمين ، وانما القصد من الشعر ابراز فكرة او صورة أو احساس أو عاطفة يفيض بها القلب فى صيغة متسقة من اللفظ تخاطب النفس وتصل الى اعماقها من غير حاجة الى تكلف أو مشقة » (٣) .

ويؤكد شكرى على وحدة القصيدة فى مقدمة ديوانه الخامس حيث يرى أن قيمة البيت فى الصلة التى بين معناه وبين موضوع القصيدة لان البيت جزء مكمل ، ولا يصح أن يكون البيت شاذا خارجا عن موضوع القصيدة ، وطالب بوجوب النظر الى القصيدة من حيث هى فرد كامل لا من حيث هى أبيات مستقلة (٤) كان شكرى ملتزما بهذا

---

(١) فى الادب الحديث ٢٤٩/٢ وراجع دراسات ادبية ٢٤٩/١
(٢) تاريخ الشعر العربى ٢٠٢/٤
(٣) ثورة الادب ص ٥٢
(٤) ديوان شكرى « الخامس » ص ٣٦٦

المفهوم فى معظم قصائده وتحققت وحدة القصيدة لديه « فكل قصيدة من شعره غالبا ذات موضوع واحد مرتبطة ابياتها بعضها ببعض » (١).

وقد سار المازنى فى قصائده على « اعتبار القصيدة كلا واحدا ، وعملا فنيا واحدا ، وبنية حيةمترابطةالاجزاء والافكار والاحاسيس» (٢) وكانت قصائده تصويرا لحالة نفسية يحس بها أو تجربة نفسية عاش فيها (٣) . ومن يتصفح دواوين شكرى والمازنى يلمس هذا الاتجاه واضحا فى قصائدهم الغنائية التى جمعت بين وحدة الموضوع ووحدة الجو النفسى وترابط الصور والافكار التى يثيرها الموضوع . اما اذا كانت القصيدة ذات موضوع قصصى كما نرى عند شكرى فى بعض قصائده فان وحدتها تكون واضحة جلية حيث لا يمكن تقديم فكرة او بيت من مكانه او الاستغناء عنه لانها مبنية بناء عضويا تسير الاحداث فيها نحو النمو والتتابع المنطقى الذى يستدعى تحديد اجزاء العمل القصصى وترتيبه وتنظم سياقه . وقصائد شكرى القصصية « كسرى والاسير ١/١٩ » ، و « الشاعر وصور الكمال ٢/١٣٠ » و « النعمان ويوم بؤسه ٢/١٤٢ » و « الباحث الازلى ٤/٢٩٢ » و « الطائر الحبيس ٤/٣٠١ » ذات وحدة عضوية واضحة . ولنأخذ قصيدة « الشاعر وصورة الكمال » كأنموذج نتبين فيه تتابع الابيات وترابطها فى اتجاهها القصصى وبنائها بناء حيا . والابيات تحكى قصة شاعر فتنته صورة الكمال فى الحسن ، حتى عشق صورة من بنات الخيال كانت سبب موته:

قد حدثوا عن شاعر نابغ مجود الشعر شريف المقال
لم يعشق الغيد ولكنه هام ببكر من بنات الخيال
صورة حسن صاغها لبه وحدها فى الحسن حد الكمال
فصار كالطفل رأى بارقا هاج له أطماعه فى المحال
يمد نحو النجم كفاله ويحسب النجم قريب المنال
فانما سار تراءت له كما تراءى خادعا لمع آل (٤)
خيالها دان به حائم كأنه غير عزيز النوال
وربما البسها وهمه جسما وكم وهم قريب الصيال
قد هجر الاتراب من وحشة وصار يمشى فوق هام الجبال
يحدث النفس بأمر الهوى ويسأل الارواح رجع السؤال
فبينما يسعى على قمة تروع النفس بمرأى الجلال
رأى التى صورها لبه تصوير صب عابد للجمال
قالت له ان كنت لى عاشقا فاتبع خطاى واستضىء بالخيال

(١) خليل مطران شاعر الاقطار العربية ص ٢٨٥
(٢) دراسات فى النقد العربى الحديث ومذاهبه (الحلقة الثانية) ص ٩٣
(٣) خليل مطران شاعر الاقطار العربية ص ٢٨٥
(٤) الآل : السراب

فسار يقفو اثرها هائما — والمهتدى بالوهم جم الضلال
وهم ان يمسكها جاهدا — بين ذراعيه بأيد عجال
ما زال يعدو جهده نحوها — حتى هوى من فوق تلك القلال
فرحمة الله على شاعر — مات قتيلا للامانى الطوال !! (١)

فالشاعر هنا يصف يصور ويحلل فى دقة وبراعة فنية ، وتتابع قصصى اخاذ ترتبت فيه الصور والمشاهد ترتيبا ينمى الفكرة ويدفعها الى غايتها واكتمال صورتها ، مما لا يمكن معه الاستغناء عن بيت من ابيات القصيدة أو ابداله بآخر او تغيير وضعه والا لتشوه العمل وبترت الصورة التى اراد الشاعر أن يعرضها من خلال هذه الابيات .

اما قصائده الوجدانية فان وحدتها وترابطها لا تقوم على التلاحم التام بين ابيات القصيدة بحيث لا يمكن الاستغناء عن بيت أو تغيير وضعه فى القصيدة لانها تعتمدعلى تداعى الخواطر والافكار واخضاع الابيات لتنظيم مغاير لما جاء على لسان الشاعر ، وانما تقوم وحدة القصيدة الوجدانيةعنده وعند المازنىعلى وحدة الموضوع ، ووحدة الجو النفسىوالترابط بين اجزاء القصيدة ،بحيث يأتى الشاعر بالفكرة فى مكانها ولا يتركها حتى ينتهى منها ولا يعود اليهامرة اخرى . واقرأ لهما ما استطعت من اشعار تجد ذلك واضحا كل الوضوح . فكل قصيدة عندهما ذات موضوع واحد لا تتعداه الى غيره من موضوعات، ولها عنوان مستمد من موضوعها ، وكل قصيدة من قصائدهماتعبير عن حالتهما النفسية وتجسيم لوجدانهما الخاص ترتبت فيها الافكار والصور ترتيبا تتقدم به القصيدة نحو غايتها وخاتمتها .

فمن قصيدة للمازنى بعنوان «شفاعة الحب » نقرأ له هذه الابيات:

الا ليت شعرىهل لما فات مرجع — الا زورة تروى الغليل وتنقع
الا سلوة تشفى الفؤاد من الجوى — وتبرئه انى من الوجد موجع
الا لب لى الا تجلد برهة — الا حال لى الا الاسى والتفجع
نشدتك بالحسن الذى راع سحره — فؤادى،وبالعقل الذى ليس يرجع
يمين يطير اللب عند سماعها — ويثنى الى الطرف بالدم يدمع
وبالدم يغلى فى عروقى وبالجوى — وباليأس والنفس التى ليس تطمع
وبالشجن المضنىوبالسهد والاسى — وبالامل الذاوى الذى ليس ينفع
وبالحب الا ما كبت حواسدى — واحرجت عذالا لهم فيك مطمع
وعدت الى العهد الحميد ، لوانه — اذا مادعاك الشيق الصب تسمع(٢)

---

(١) ديوان عبد الرحمن شكرى ١٣٠/٢ ، ١٣١
(٢) ديوان المازنى ١٥٢/٢ .

فنجد فيها وحدة الموضوع جلية واضحة . فكل أبيات القصيدة تدور حول التشفع لدى الحبيب بعودة الوصال والقرب مستعينا فى ذلك بتصوير حالته النفسية التى لازمتــه من سهد وجوى ويأس ، وتجلد تارة وتفجع تارة أخرى ، ومع ذلك فانه يمكن التدخل فى نظام الابيات . فالبيت الثانى والثالث يمكن الاستغناء عن أحدهما كما يمكن الاستغنـاء عن بيت أو أكثر من الابيات التى تصــور حالة الشــاعر النفسية ، والبيت السادس والسابع يمكن أن يتغير وضعهما دون اخلال بالمعنى أ وافساد لتتابع التصوير النفسى .

ونقرأ لشكرى بعض أبياته من قصيدته « الى الريح » :

يا ريح هيجت قلبا شجوه وارى	كما تهيجين عــود الغاب بالنــار
يا ريح رفقــا بقلب هجت لوعته	يا ريح أفشيت أشجانى وأسرارى
كم قد نسيت شجونا نارها خمدت	فهجت قــلبى باغــراء واذكــار
يا ريح أى زئير فيــك يفــزعنى	كما يروع زئير الفاتك الضــارى
يا ريح أى أنــين حــن سامعــه	فهل بليت بفقد الصحب والجار
يا ريح مالك بين الخلق موحشة	مثل الغريب غريب الاهل والدار!
أم أنت ثكلى أصاب الموت واحدها	تظل تبغى يد الاقدار بالثار؟ (١)

نجد تلاحم الابيات بالعنوان والموضوع ، فهى شكوى الى الريح أو من الريح ولكنها نداء مكلوم ونجــوى حزينة . ومع ذلك فكل بيت مصدر بنداء الريح يمكن أن يحل محل الآخر دون افســاد للمعنى أو تشويه للصورة .

ومما يؤكد أن « شكرى » لا يقصد من « الوحدة فى القصيدة » ذلك البناء العضوى « وانما .. يكتفى بالتكافل البنائى الذى يسمح بالنمو ، وذلك بأن يميز الشاعر بين جوانب موضوعه وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير ، وأن يجعل البيت جزءا مكملا لقصيده ، قريبا من موضــوع القصيد » (٢) أنه كان يتعهد قصائده بالتهـذيب والاصلاح بعد نظمها فيضيف أبياتا ، أو يحذف أخرى أو يغير من نظامها. وقد جمع له الدكتور السعدى فرهــود اثنتين وعشرين قصــيدة من قصائده خضعت لهــذا التعــديل والتبديل (٣) عند اعادة نشرها أو تدوينها من هذه القصائد : « وصف البحر ١١٨/٢ » ، و « اليأس داء

---

(١) ديوان شكرى الخامس ص ٤٠١

(٢) راجع قضايا النقد الادبى الحديث ص ١٠٤

(٣) راجع شعر شكرى « رسالة جامعية » الكتاب الثانى ــ الفصل الرابع « الوحدة الفنية » ص ٢٨٨ وما بعدها .

والامل دواء ١٤٤/٢ » و « الكاذب ١٧٤/٢ » و « الشعر والطبيعة ٢٢٦/٣ » ، و « الى المجهول ٣٩٦/٥ » و « دعابة ٤٢٧/ » ، و «هرم خوفو ٤٤٤/٦ » ، و « أم اسبرطية قتلت ابنها ١٧٦/٢ » التى نشرت فى « الجريدة » عدد ١٩١٠/٧/٢٨ احدعشر بيتا ثم نشرت فى الديوان الثانى ص ٧٧ محذوفا منها البيتان السابع والثامن وهما :

مت فـداء لأمة أنت منهـا	كل حـر بالموت فيهـا جـدير
رب موت أبقى على الدهر ذكرا	رب عيش للشـانئات جليـب

ب ـ اما اتجاه العقاد نحو تحقيق الوحدة العضوية فى شعره كما ارادها هو لا كما أرادها صاحباه (شكرى والمازنى) . فاننا نقـول ـ بادىء ذى بدء ـ ان طبيعـة الشعر الوجـدانى المبنيـة على توارد الخواطر والافكار وتعدد الانفعالات وتباينها قوة وضـعفا تحول دون تحقيق الوحدة العضوية فى القصيدة « ولم تتحقق الوحدة العضـوية ابدا فى الشعر الوجدانى لدى اى شاعر من شعراء العالم ، اللهم الا اذا نظمها على طريقة القصة ، فهنا فقط يجوز أن تتحقق » (١) ويقرر ذلك الكثير من النقاد والباحثين حيث يفرقون بين الوحدة فى الشعر الموضوعى والشعر الوجدانى . يقول الدكتور محمـد مندور : « ان المطالبـة بالوحدة العضوية لا تكون الا فى فنون الادب الموضوعى كفن المسرحية ، وفن القصة والاقصوصة ، وأما فى شعر القصائد فلا ينبغى أن يطالب بها الا فى الشعر الموضوعى ذى الطابع الواقعى الذى تبنى القصيدة فيه على قصة قصيرة ، اودراما سريعة . وأما الشعر الغنائى الخالص ، اى شعر الوجدان فمن أكبر التعسف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحـدة التى لا تقبل تقديما اوتأخيرا فى نسق أبياتها » (٢) ويقـول الدكتور محمد غنيمى هلال « .... على اننا لا نغفل هنا الاشارة الى الفرق بين الوحدة العضوية فى القصيدة والوحدة العضـوية فى الشعر المسرحى وشعر الملاحم ، فالثانية أرسخ ومقاييسها أوضـح ، لانها ترجـع الى ترتيب أجزاء الحكاية أو الخرافة وأثر ذلك فى نفسية الاشخاص وتوالى الاحداث . فاذا اختلفت الوحدة بأن نقلنا منظرا مسرحيا الى غير مكانه، او جزءا من الملحمة الى غير موضعه ، انهار العمل الفنى من أساسه . اما وحدة القصيدة فمقياسها ـ كما قلنا ـ ترتيب أجزاء الفكرة ونمو الصور ودلالة هذا النمو على الحركة الشعرية فى نظام منطقى عند غير الرمزيين ، ونظام نفسى ايحائى عند الرمزيين » (٣) .

(١) دراسات ادبية ٢٤٩/١
(٢) النقد والنقاد المعاصرون ص ١١٨
(٣) النقد الادبى الحديث ص ٤١١

ولما كان العقاد حريصا على تطبيــق هذه الوحدة العضوية على اشعار غيره ومطالبته بالالتزام بها والا اصبحتالقصيدةفى نظره « كومة من الرمل لا روح فيها ولا شــعور » (١) فاننا سنصحب ديوانه الاول « ديوان العقاد » الصادر سنة ١٩١٦ — والذى أسماه «يقظةالصباح» عندما ضمه الى الاجزاء الثلاثة التى صدرت بعده وأطلق عليها « ديوان العقاد » — سنصحبه فى جولة مع قصائده ونجرى عليها مقــابلة مع الطبعة التالية التى حوت الاجزاء الاربعة لنرى مدى الترابط بين أبيات القصيدة الواحدة والتزام العقاد به عند اعادة طبع هذا الديوان :

وقد تبين لنا من المقارنة والمطابقة بين الطبعتين ما يلى :

١ — يشتمل الديوان على مائة وثلاث وخمسين منظومة شعرية ما بين طويلة تصل الى ما يقــرب من المائتى بيت وقصــيرة مكونة من بيتين .

٢ — بين هذه المنظومات خمس قصائد فى مناسبات هى كالتالى :

تهنئة بعيد	خمسة أبيات	ص١٠٤	محذوفةمن الطبعةالتالية
تهنئة بعيد	بيتــــان	ص١٠٨	———
تهنئة بعيد	بيتــــان	ص١٠٩	محذوفةمن الطبعةالتالية
عزاءالمازنى	اربعة أبيات	ص١١٩	———
رثاء أخ	اربعة عشربيتا	ص١٢٥	واستبعد الشاعر منهــا ثلاثة أبيات فى الطبعة التالية .

٣ — استبعد الشاعر من الطبعة الثانية القصائد التالية :

ليالى الهوى	ص ٣٩	٩ أبيــات
ملك بلا ولد	ص ٣٩	٦ أبيــات
صحو المليح	ص ٤٣	٣ أبيــات
انت الربيع	ص ٦٨	٣ أبيــات
لامرتين على جبل الكرمل	ص ٦٨	٢٦ بيتــا
أسحار أيار	ص ٧٠	٧٤ بيتــا
جد أم مزاح	ص ٩٦	٩٦ بيتــا

---

(١) راجع الديوان والادب والنقد ١٣٢/٢

تهنئة بعيد	ص١٠٤	٥ أبيات
تهنئة بعيد	ص١٠٩	بيتان
الى صديق	ص١١٣	٦ ابيات
رامية ماهرة	ص١١٤	بيتان
ليلة طويلة	ص١١٤	أربعة أبيات
فليتكلموا	ص١١٦	أربعة أبيات

وبمطابقة القصائد فى الطبعتين تبين لى أن الشاعر قد اعمل قلمه وعقله فى اربعين قصيدة ومقطوعة ، واحدث فيها تغييرات جوهرية ما بين حذف لبعض الابيات أو ابدالها بأخرى ، أما بترتيب آخر لبعض الابيات فىالقصيدة ، او بتأليف ابيات من اشطرمختلفة (١) . وقد يزور القارىء عنى أن قمت بعملية المقارنة بين الاصول وما آلت اليه حالها فى الطبعة التالية لان فى هذا العمل ارهاقا للذهن والفكر قد لا يؤتى الثمرة المرجوة لاحتياجه من القارىء الىمقابلات ومراجعات عديدة حتى يتبين التبديل والحذف والزيادة وما الى ذلك .

ولهذا فسأناقش ثلاث قصائد مناقشة عامة لادل على مواضع التبديل والتغيير فيها ثم أعرض لقصيدتين أخريين عرضا تفصيليايتضح مواطن التعديل فيها ، وفى النهاية أضع قائمة بالقصائد التى حدثت فيها التغييرات الجوهرية ليسهل الرجوع اليها .

أولا ـ المناقشة العامة :

ونبدأ بالمناقشة العامة . فأحيل القارىء الى القصائد التالية ليقارن بينها فى الطبعتين :

---

(١) وهناك قصائد اخرى ابدل الشاعر فى بعض كلماتها او شطرها ونكتفىبالاشارة الىأهمها : ((العقابالهرم)) ، و « الحمام » ، و « نصيحة العاشق » ، و« المنظار المقرب » ، و « الى جار بحر الروم » ، و « الاختيال بالأمل » ، « قدوم الشتاء » ، و « الحبيب الثالث » ، و « فىاسوان » ، و « العقل والعواطف » . وقد ذكر الدكتور السعدى فرهود انه احصى اربع عشرة قصيدة (فقط) عدل فيها بالحذف والزيادة والابدال ودل على مواطنها . وقد وجدنا ثلاثا منها كان التعديل فيها مقصورا على بعض الكلمات او شطر واحد فى القصيدة مما اعتبرناه تعديلا طفيفا اكتفينا بالاشارة اليه ضمن ما اشرنا اليه فى هذا الهامش وهذه القصائد هى : « الحمام » و « الحبيب الثالث » و « العقل والعواطف » . وبذلك يكون الدكتور السعدى فرهود قد اتفق معنا فى احدى عشرة مقطوعة وقصيدة فقط مما فيها تعديل جوهرى . راجع قضايا النقد الأدبى الحديث ص ١١٣ .

١ — قصيدة « أنس الوجود » ص ٦ (٥٧ بيتا) صارت فى الطبعة التالية تسعة واربعين بيتا لانه أسقط من ثناياها بيتين وجعل مكانهما بيتا آخر ، ثم حذف بيتا ، ثم أربعة أبيات متتالية ، ثم حذف بيتين آخرين ، وحذف البيت الاخير من القصيدة . هذا بجانب التبديل والتغيير الكثير فى الابيات .

٢ — قصيدة « الحب الاول » وهى نونية طويلة يعارض بها نونية ابن الرومى وكنت أحب ان اتخذها كمثال لكثرة التبديل والتهذيب والحذف والزيادة ولكن القصيدة « معارضة » مما يجعل من اتخاذها موضع شاهد على انفراط الوحدة فيها محل مناقشات لان العقاد لا يقر المعارضة ولم تتكرر هذه الظاهرة فى شعره . ولذلك فسأكتفى ببيان المواضع التى كثر التبديل والحذف فيها ليسهل الرجوع اليها .

(ا) عدد أبيات القصيدة فى الطبعة الاولى ١٩٣ بيتا وفى الثانية ١٦٥ بيتا .

(ب) أضاف الشاعر بيتين جديدين فى الطبعة التالية خلال القصيدة وحذف ثلاثين بيتا متفرقة هى : البيت الثامن والثانى عشر ، ثم ثلاثة أبيات فى ثنايا القصيدة ، وبيت آخر ، وبيتان ، وبيت ، وأربعة أبيات ثم ثلاثة ، ثم بيتان ، ثم بيت ، وبيتان ، وثلاثة ، وخمسة وأخيرا بيت واحد قبل نهاية القصيدة . وهذا كله غير التبديل والتقديم والتأخير فى أبيات القصيدة وأشطرها (١) .

٣ — وقصيدة ثالثة ترتبط بوجدان الشاعر وعواطفه الذاتية وهى قصيدة « الكروان » ومع ذلك لم يرحمها من التبديل والحذف الكثير اذ كانت فى الاصل اثنين وثلاثين بيتا اختصرها الى واحد وعشرين بيتا بحذف احد عشر بيتا متفرقة من ثناياها . فقد حذف بيتين بعد سبعة أبيات من بداية القصيدة ، ثم حذف بيتا ، وبيتين أجدنى مشدودا اليهما لجمال صناعتهما ومعناهما معا يقول مخاطبا « الكروان » :

أصغى اليك اذا هتفت وفى يدى ... سفر يفرد صامت الاوزان
شعر الطيور ولا رياء يشوبه ... يزرى ببدع قصائد الانسان (٢)

وتمتد يد الحذف والاجهاض فتبعد بيتين آخرين ، ثم تأبى

---

(١) راجع مقابلة بعض ابيات هذه القصيدة فى **قضايا النقد الأدبى الحديث** للدكتور السعدى فرهود ص ١١٣ وما بعدها مطبعة زهران سنة ١٩٦٨ .
(٢) ديوان العقاد طبعة سنة ١٩١٦ ص ٤١

الا ان تحذف اربعة أبيات قبل نهـاية القصيدة بثلاثة أبيات لتخـرج القصيدة من هذه المعركة الساخنة قائمة بواحد وعشرين بيتا .

ثانيا ـ عرض لقصيدتين من القصائد التى حدث فيها تغيير واضح :

القصيدة الاولى : « ليلة الاربعاء » وهى مكونة من ثلاثة واربعين بيتا والتى تبدأ هكذا :

شف لطفـا عمـا وراء السـماء نـور بـدر مفضفض اللألاء (٢)

وبعد ان يتحدث عن مظاهر الصيف فى بلادنا من حرارة ومطارف الاضواء يقول :

بلـد ما تحجب الجـو الا ناب عنـه الصـفاء فى الدأماء
أن هـذا الصفاء فيه لاحلى من صـفاء فى المقلة الزرقـاء
تكشف الشمس ثم مايضمر اليم كعـين المنـوم النجـلاء
كل من ينتحى حماه غـريب عنه حتى ما فيـه من غرباء (٢)

فاذا عدنا الى الطبعة التالية لوجدنا هذه الابيات كما يلى :

١ ـ بلـد ما تحجب الجـو الا ناب عنـه الصـفاء فى الدأماء
٤ ـ كل من ينتحى حماه غريب عنـه حتى ما فيه من غرباء
٣ ـ تكشف الشمس ثم مايضمر اليم كعـين المنـوم النجـلاء
فعـلى اليم للمطيفـين سر كاشف عن سـرائر الانبـاء (٣)

وبالمقارنة نرى أن الشاعر قد حذف البيت الثـانى من الابيـات الاولى ، وجعل الاخير منها ثانيا واضاف بيتا جـديدا فى نهاية هـذه الابيات . فاذا تابعنا قراءة القصيدة فاننـا نجد الشـاعر قد أسقط البيتين الآتيين من الطبعة التالية :

أرسل الخمر كالشـهاب من الابـ ـريق ساق كالبدر جم الحيـاء
طلعـا كوكبين بالسـعد واليمـ ـن علينـا فى غيهب اللاواء

(١) السابق ص ٧٥
(٢) ديوان العقاد سنة ١٩١٦ ص ٧٥
(٣) ديوان العقاد طبعة سنة ١٩٦٧ ص ٨٣

وفى النهاية نقرا هذه الابيات فى الطبعة الاولى :

١ — وترى البحر لو توسده النا　　ثم لم ينتبـــه من الاغفـــاء
٢ — وكأن الخرير صوت يناجى الـ　　ـغيب حتى لهـــم بالاصـــغاء
٣ — فى سكون كانه نفس الحـــا　　لم او خفق طائر فى الهــواء (١)

لنجدها على الوجه الآتى فى الطبعة الاخرى :

١ — وترى البحر او توسده النا　ثم لم ينتبـــه من الاغفـــاء
٣ — فى سكون كأنه نفس الحـــا　لـم او خفق طـائر فى الهـــواء
٢ — وكأن الخرير صوت يناجى الغـ　ـيب حتى لهـــم بالاصـــغاء (٢)

ونلاحظ على الابيات الاخيرة ان الثانى كان ثالثا والثالث كان ثانيا فى النص الاول مما يدل على امكان تبديل وتعـديل فى نظـام الابيـات ونسقها دون الإخلال بالمعنى .

القصيدة الثانية « رحلة الى الخزان » وهى قصيدة طويلة بلغت ستة وخمسين بيتا وفيها من التعديل والتأليف ما نعتذر عنه مقـدما لانه يوحى بالعبث والهذر . فقد استطاع العقاد أن ينظم من اشطرها ابياتا جديدة لا صلة لها بالابيات الاولى . ونكتفى بالمقطع الثـانى من القصيدة والذى يسير على هذا النحو :

١ — والبدر قد ضـاءت له عينان　　٢ — الى الوهـاد الفيـح ترنوان
٣ — يعلهـــا بنـــوره الروحانى　　٤ — ما نور هذا البدر بالجسمانى
٥ — ما بـاله قـد آب فى الاوان　　٦ — امعجب يا بـــدر بالمــكان
٧ — أم مغــرم يا بدر بالسـكان　　٨ — ام انت غـير مطلق العنـان
٩ — ورب نجـم فى السـماء عان　　١٠ — مقيـد ولم يكن بالجـانى
١١ — لكنهـا شريعـة الاكوان　　١٢ — فاب لنـا يا بدر كل آن
١٣ — أسر على الخراب والعمران　　١٤ — على الموامى وعلى الجنـان
١٥ — على القبور وعلى الافدان　　١٦ — على الاعادى وعلى الاخوان
١٧ — على ذوى المخلب والبنـان　　١٨ — فنحن فى ظلك كالضيفـان
١٩ — وان ظل هـــذه القنـــان　　٢٠ — اثبت منا فى الوجود الفانى
٢١ — يامن به يتصل الضدان (١)

وبلا اى مقدمات نقرا هذه الابيات فى الطبعة الاخرى على الوجه التالى :

---

(١) ديوان العقاد سنة ١٩١٦ ص ٧٧
(٢) ديوان العقاد سنة ١٩٦٧ ص ٨٤
(٣) ديوان العقاد سنة ١٩١٦ ص ٨٨ ، ٨٩

١ — والبدر قد ضاءت له عينان ٢ — الى الوهاد الفيح ترنوان
٣ — يعلهما بنوره الروحاني ٥ — فاعجب له قد آب فى الاوان
٦ — أمعجب يابدر بالمسكان ٧ — أم مغرم يا بدر بالسكان
٨ — ام انت غير مطلق العنان ٩ — ورب نجم فى السماء عان
١٠ — مقيد ولم يكن بالجانى ١١ — لكنها شريعة الاكوان
١٢ — فارجع لنا يا بدر كل آن ١٣ — أسر على الخراب والعمران
١٤ — على الموامى وعلى الجنان ١٥ — على القبور وعلى الافدان
١٦ — على الاعادى وعلى الاخوان ١٧ — على ذوى المخلب والبنان
١٨ — فنحن فى ظلك كالضيفان ١٩ — وان ظل هذه القنان
٢٠ — اثبت منا فى الوجود الفانى ٢١ — يا من به يتصل الضدان(١)

وبنظرة متانية مدققة نجد ان العقاد قد استبعد من الابيات الاولى الشطر الثانى من البيت الثانى ، كما استبدل قوله « ما باله » بقوله « فاعجب له » فى الشطر الاول من البيت الثالث ، وغير كلمة « فاب » بكلمة « فارجع » فى بداية الشطر الثانى من البيت السادس ، وبعد ذلك هجم على القصيدة ليبدد شملها ويفرط عقدها فأخرج لنا من أشطر هذه الابيات ابياتا جديدة تماما حيث جعل الشطور الاولى كلها شطورا ثانية والثانية اولى وليته ترفق فجعل صدر البيت عجزه ، وعجزه صدره ، ولكنه قد جعل مؤخرة البيت مقدمة لبيت يكمله صدر بيت آخر ، وهكذا . وقد وضعنا ارقاما امام اشطر الابيات حتى يمكن المقابلة بين النصين ولتتضح صورة هذا الهذر الذى اصطنعه العقاد وكأنه انتهز فرصة القافية المزدوجة فى الابيات واراد أن يدلل لنا على مقدرته فى الاستعراض العضلى . ولكن كما يقولون « جنت على نفسها براقش » فهو بهذا الهذر واللغو الاثيم قد وضع أمام نفسه الدليل القاطع على التبديل والحذف والزيادة والتقديم والتأخير فى القصائد الوجدانية التى طالما اشبعها نقدا وتجريحا ولكنها والحق يقال — لم تكن بهذا القدر من التفكك الذى أوضحه لنا العقاد بهذا العمل فى قصائده .

ثالثا — بيان بالقصائد التى حدثت فيها تعديلات جوهرية عند اعادة طبعها :

---

(١) ديوان العقاد سنة ١٩٦٧ ص ٩٦

مسلسل	القصيدة	الصفحة	ملخص التغييرات
١	فرضة البحر	١	تغيير بالزيادة والنقص فى بعض الابيات
٢	أنس الوجود	٦	تغيير بالزيادة والنفص فى كثير من الابيات
٣	سوانح الغروب	١٠	تغيير بالحذف
٤	الشاعر الاعمى	١١	تغيير بالحذف وتبديل بعض الكلمات
٥	النوم	١٣	تغيير بحذف بعض الابيات
٦	الليل والبحر	١٥	بها ابدال لبيت بآخر
٧	عظمة الجمال	١٥	تغيير بحذف بيت
٨	أين الدموع	١٨	حذف بيتا منها وابدل كلمةبكلمة
٩	الحب الاول	٢٠	فيها تغيير بالحذف الكثير جدا وابدال بعض الكلمات واضافة بيتين جديدين وتغيير وضع بعض الابيات واختلاف فىصورة بعض الابيات الاخرى .
١٠	غنى يصلى للمال	٣١	عنوانها تغير الى « صلاة عابد المال » وفيها حذف بيتين .
١١	كولمبس فى الاوقيانوس	٣٢	فيها اختلاف فى صورة بعض الابيات وابدال بعض الكلمات واضافة بيت .
١٢	شياطين السباق	٣٥	فيها ابدال بوضع بعض الابيات بالتقديم والتأخير وابدال بعض الكلمات .
١٣	رثاء طفلة	٣٨	فيها تغيير باضافة بيت وحذف آخر وتغيير بعض الكلمات .
١٤	الكروان	٤٠	حذف أحد عشر بيتا منمواضع مختلفة .
١٥	صورة الحبيب	٤٣	فيها تغيير بالحذف والزيادة وتعتبر القصيدة مختلفة تماما.
١٦	مناجاة	٤٨	ترتيب الابيات اختلف تماما
١٧	الحنية	٥٥	فيها أبيات مختلفة الترتيب
١٨	البدر فى الصحراء	٥٨	فيها تغيير صورة بيت وحذف بعض الابيات
١٩	الى ربة الحب « الزهرة »	٦٠	فيها تغيير بالحذف
٢٠	الربيع الحزين	٦٤	فيها تغيير بالحذف
٢١	الفكاهة فى الشعر	٦٥	فيها تغيير بالحذف

مسلسل	القصيدة	الصفحة	ملخص التغييرات
٢٢	ليلة نابغية	٦٧	فيها تغيير بالحذف
٢٣	ليلة الاربعاء	٧٥	فيها تغيير بالحذف والتقديم والتأخير ، وتغيير صورة بعض الابيات
٢٤	المصور	٧٧	فيها حذف بعض الابيات
٢٥	حظ الشعراء	٧٨	حذف بيتين وأتى ببيت آخر مكانهما
٢٦	الاثواب الثلاثة	٨٠	فيها تغيير صورة بيت
٢٧	حسناء عمياء	٨١	فيها حذف بيتين متتاليين
٢٨	الورد	٨٦	فيها حذف خمسة ابياتمتفرقة
٢٩	رحلة الى الخزان	٨٨	فيها ابدال وتغيير كثير . راجع المناقشة السابقة
٣٠	احلام الموتى	٩٣	حذف فيها بيتا
٣١	شهر زاد (او سحر الحديث)	٩٥	فيها حذف لبيت وابدال بعض الكلمات
٣٢	منظر	٩٧	ابدل بيتا ببيت آخر
٣٣	الى المازنى	٩٧	حذف منها ثلاثة ابيات متصلة وابدل جملة بجملة
٣٤	الى صديق	٩٩	حذف بيتا منها
٣٥	ربيع الهجر	١٠٥	زاد بيتا ضمن أبياتها الثلاثة
٣٦	زماننا	١٠٦	حذف منها بيتا
٣٧	سطوة الجمال	١١٥	حذف منها بيتا ورتب أبياتها السبعة ترتيبا جديدا .
٣٨	فؤاد متعدد	١١٦	رتب ابياتها الاربعة ترتيباجديدا واضاف بيتا لها فى النهاية .
٣٩	كنت فصرت	١١٨	قدم واخر كثيرا فىأبياتهاوحذف بيتا ووضع مكانه بيتا آخروغير بعض صورة الابيات .
٤٠	رثاء أخ	١٢٥	حذف منها أبياتا ثلاثة .

جـ — وبعد هذه الجولة مع ديوان العقاد الاول نخلص الى أن العقاد قد وضع مقاييس جامدة للوحدة العضوية فى القصيدة لم يستطع ان يلتزم بها فى قصائده ذات الطابع الوجدانى الغالب على شعره ، ومن جهة أخرى فاننا لم نتعامل مع قصائده بالشروط التى وضعها لهذه الوحدة وانما بنفس الاتجاه الذى سار عليه فى نقده لقصائد شوقى وهى ترابط الابيات وتماسكها بحيثاذا نقلت بيتا من مكانه او غيرت فى ترتيب الابيات ولم يؤثر ذلك على موضوع القصيدة

او سياقها كان ذلك دليلا على ضعف شعر الشاعر وشاعريته . وفى تصورنا ان هذا الحذف الذى اجراه العقاد بقلمه فى قصائده ولم يخل بالمعنى كما يرى انما هو دليل قاطع على أن الوحدة فى قصائده لم تبن بناء عضويا كما ارادها فى نقده ويوصلنا فى النهاية الى اهتزاز الوحدة العضوية ومفهومها لدى العقاد غرضا وتطبيقا واداء .

ويمكن فى شىء من التجاوز أن نقول مع الدكتور شوقى ضيف ان قصائد العقاد فى هذا الديوان يسود ابياتها رابطة معنوية توثق الصلة بين ابياتها وتضمها فى موضوع واحد .

اما ان يقول بعد ذلك « ان قصائده تضمها وحدة توثق الصلة بين ابياتها وتضمها فى موضوع واحد متداخلة مترابطة ، يأخذ بعضها برقاب بعض ، وكأنها اعضاء لجسد واحد أو قل لبنية حية تامة الخلق والتكوين » (١) فهذا ما تبطله هذه الدراسة وتنفيه نفيا تاما ، ولعله كان يشعر بهذا التجاوز الكبير فاستدرك قائلا : « وقد لا يتضح هذا التلاصق فى بعض القصائد ولكنها على كل حال يراد لها أن تجرى فى هذا النسق الذى يلغى وحدة البيت ويضع مكانها وحدة القصيدة بحيث تنمحى بين معانى الابيات الخنادق والممرات والطفرات والوثبات » (١) . والفرق كبير بين الارادة وبين العمل والتطبيق .

وليس معنى هذا اننا نغمط العقاد عبقريته ونجرده من الشاعرية او نقول ان القصيدة عنده خواطر متناثرة لا رابط بينها سوى الوزن والقافية ولكننا نقول ان المطالبة بالوحدة العضوية على هذا النحو الذى اختطه العقاد لا يمكن ان يتحقق فى القصائد الوجدانية ، وان الالتزام بترابط الابيات ترابطا عضويا لا يستطيع اى شاعر مهما كانت مقدرته الفنية ان يحققه فى قصائده ولا يمكن « ان يستقيم هذا المقياس فى اى شعر غنائى ينتظم مشاعر وخواطر متناثرة حتى ولو كان هذا الشعر هو شعر العقاد نفسه صاحب هذا المقياس المتعسف » (٢) . وقد قام عز الدين اسماعيل بدراسة قصيدة « شكسبير » (٣) للعقاد فوجد انها « لم تكن بنية حية بل كانت مجموعة من المعانى تدور حول موضوع واحد ولكنها — رغم ارتباطها بموضوع واحد — لم تكن ترتبط أجزاؤها

---

(١) مع العقاد ص ١٥٤

(٢) الدكتور محمد مندور « الشعر والشعراء المعاصرون ص ١١٥

(٣) القصيدة بديوان العقاد الثالث « أشباح الاصيل » ص ٢٣٦ من ديوان العقاد

ارتباطا عضويا » (١) وقد طبق على هذه القصيدة مقياس العقاد الذى يختبر به البنية الحية فى القصيدة وهو التغيير من نسق الابيات او الحذف منها ، فوجد أن القصيدة قد طبعت طبعتين اثبت العقاد ابياتا فى احداهما ولم يثبتها فى الاخرى « ثم هناك اختلاف فى ترتيب بعض الابيات بين الطبعتين . ثم ان الشاعر قد غير بعض الالفاظ فى أكثر من بيت وهذا معناه أن صياغة القصيدة لم تخلق منها البنية المستوية »(٢) كما انه بعد قراءات طويلة للقصيدة تبين له ان القصيدة لم يتوفر لها النسق النفسى « فما تزال وحدتها النفسية مفرقة ، لا تسلم كل وحدة منها الى الاخرى ، فهناك كثير من الانقطاع وكثير من البدايات يصادفنا وقد نجد السطر الواحد قائما بذاته ويمكن ان يفصل عن البيت ليجرى على الالسن مجرى المثل كما هو مألوف فى نسق الشعر القديم » (٣) . كما يرى عبد الحى دياب أن الوحدة العضوية عند العقاد ليست على نسق واحد فى شعره . فهناك الوحدة التى تسمى « بالوحدة الثابتة » على حد تعبير الدكتور محمد غنيمى هلال (٤) وهذه الوحدة التى لا بد فيها من ترتيب الحوادث وتسلسلها الطبيعى ليست كثيرة فى شعر العقاد لأنها تتخذ القصة أو الدراما الخاطفة اطارا لهـا مما نجد له امثلة قليلة فى شعر العقاد كقصيدته « ترجمة شيطان » ، فهذا النوع من القصائد لا يسمح بالتقديم او التأخير فى أبيات القصيدة أو حذف شىء منها .

وهناك « الوحدة الحدسية » وهى التى نراها بكثرة عند العقاد لأنها تتفق وشعره الذى يعتمد على التجارب النفسية والاجتماعية . فهذه الوحدة وان اعتمدت على التجربة الصادقة والتنسيق بين أجزاء هذه التجربة والربط بينها وبين ما تثيره من صور وأفكار ، وارتباطها بموضوعها وتسلسل الفكرة فيها تسلسلا منطقيا . الا أنه يمكننا ان نؤخر بعض الأبيات أو نحذف منها أو نضيف اليها ما نشاء من الابيات ، ولا يتغير المعنى بل ولا يؤثر ذلك التغيير والتبديل فى بناء القصيدة (٥) .

ويخلص عبد الحى دياب فى النهاية الى أن الوحدة العضوية فى شعر العقاد من النوع الذى لا يتأبى على التقديم والتأخير فى بعض

(١ ، ٢) الادب وفنونه ص ١٤٣

(٣) الادب وفنونه لعز الدين اسماعيل ص ١٤٤

(٤) النقد الادبى الحديث ص ٤١٢

(٥) راجع شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ص ١٨٨ — ١٩٣ وعباس العقاد ناقدا ص ٧٩٢ — ٧٩٥

الأبيات فى الدفقة الشعورية الواحدة ، أو لا تتابى الدفعات الشعورية عن أن يحل بعضها مكان بعض لان العقاد يترجم عن ذاته ويصف شعوره ، وهذه سمة من سمات الشعر الغربى فى ذلك الوقت حتى لدى المجددين انفسهم من امثال المازنى وشكرى وغيرهما من مدرسة الجيل الجديد » (١) .

وهذا ما نريد أن نخلص اليه ونلتقى فيه مع عبد الحى دياب . ونقرر معه ان الشعر الوجدانى غير خاضع ولا يصح أن يخضع للوحدة العضوية القاسية التى مجالها الشعر القصصى والتمثيلى . أما عندما تعتمد القصيدة على عنصر قصصى ، ففى هذه الحالة توجب الوحدة العضوية على الشاعر لأن القصيدة مبنية بناء حيا وتنمو نموا داخليا فى تتابع لسير الاحداث وتسلسلها كقصص مطران وعبد الرحمن شكرى وقصة « ترجمة شيطان » للعقاد ، فاذا أبعدنا ذلك العنصر من عناصر الوحدة عندالعقاد وهو ذلك « البناء الهندسى » الذى لا يسمح بالتبديل أو التعديل فى نسق الأبيات فان العقاد يكون قد اتفق مع رفيقيه فى معنى الوحدة العضوية وسار فى معظم قصائده فى نفس الاتجاه الذى سارا فيه . فالقصيدة عنده ذات موضوع واحد وتنتظمها حالة شعورية واحدة ، وتدور أفكار القصيدة حول هذا الموضوع فى ترابط بين عناصر القصيدة من فكر وخيال وعاطفة . بل أن بعض قصائد العقاد يظهر فيها البناء القوى والتلاحم الواضح لما تميز به من الحرص على عنصرى المنطق والتحليل ، وعلى الأخص فى دواوينه الأخيرة التى اهتم فيها بالتصوير والتأمل والتتابع المنطقى الخاضع للفكر والعقل . من هذا النوع مقطوعته الرائعة « القمراء » والتى تسير على النحو التالى :

كلما أشرق فى الليل القمر
وسها الناس ولاذوا بالحجر
خلت أرواحا تداعت للسمر
زمرا تهمس من حول زمر
ان هذا الحسن لا يمضى هدر
حيثما أسفر نور وانتشر
وحلا فى خلوة الليل السهر
فهنا لا ريب حس وبصر
شيمة المسحور يقفو من سحر (٢)

---

(١) شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ص ١٩٤

(٢) ديوان وحى الاربعين ص ٣٣٩ من خمسة دواوين .

فهذه المقطوعة تسير فى تتابع فكرى منطقى لا يمكن معه ان نغير من صورة ابياتها او نتدخل فى نظامها . وللعقاد بلا شك قصائد رائعة فى تصوير الطبائع البشرية ، والفلسفة العامة وعالم الفكر وفى الطبيعة فضلا عما له من اللمسات الواقعية العابرة كما فى ديوانه « عابر سبيل » ولن يجحد اديب عربى ان للعقاد صياغته المستقلةالتى ابتعدت عن الصياغة التقليدية ، وتجردت من الأصباغ والمحسنات البديعية » (١) وحافظ على وحدة الموضوع ووحدة المشاعر والجو النفسى مع الترابط بين اجزاء القصيدة .

د ـ وبعد ان عرضنا لوحدة القصيدة وجهود اصحاب مدرسة الديوان فى سبيل هذه الدعوة نستطيع ان نخلص فى النهاية الى ما يلى : ـ

اولا : ان دعوة اصحاب الديوان الى الوحدة فى القصيدة دعوة قديمة فى الأدب العربى تعرض لها ابن قتيبة وابن طباطبا والحاتمى فى نقدهم حتى كان تعريف العقاد للوحدة العضوية قريب التشابه بما قال به الحاتمى . فالعقاد يقول « ان القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه بحيث اذا اختلف الوضع او تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وافسدها » (٢) ... فكأن هذا التعريف ينظر الى قول الحاتمىالذى يقول : « مثل القصيدة مثل الانسان فى اتصال بعض اعضائهببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه فى صحة التركيب ، غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه ، وتعفى معالمه » (٣) . كما حرص كثير من شعراء العربية القدامى على الالتزام بهذه الوحدة فى شعرهم ، وقد حقق ابن الرومى مستوى عاليا من الوحدة فى شعره كما يؤكد ذلك العقاد ، وكان المتنبى وأبو العلاء المعرى وابن زيدون وغيرهممنالشعراء الذين اثبت النقد الحديث انتظام اشعارهم فى وحدة شعورية وفنية واضحة .

ثانيا : اذا كان ما قال به العقاد واصحابه من مدرسة الديوان قريب الشبه بما قال به الحاتمى احد علماء القرن الثالث الهجرى فانه كان قريبا جدا مما قال به خليل مطران فى بداية هذا القرن ،

---

(١) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ص ١٦٧
(٢) الديوان فى الادب والنقد ص ١٣٠
(٣) زهر الآداب ٣ ـ ١٦ ط ٢ حجازى بالقاهرة

وقريبا بدرجة اكبر ممـا قال به النـاقد الانجليزى « وليم هازلت » ممن أعجب بهم أصحاب مدرسة الديوان وتأثروا بهم فى مبادئهم النقدية والرؤية الشعرية .

ثالثا : اذا كان مطران قد مهـد الطـريق الى مفهوم « الوحدة العضوية فى القصيدة » لجمـاعة الديوان فان مدرسـة الديوان لهـا الفضل الأكبر فى تعميق هذا المبدأ النقدى وتأصيله فى البيئة الأدبيـه وذلك بفضل جهودهم المتتالية فى الثورة على نظـام القصيدة القـديم وما كانت تقوم عليـه من أغراض شتى واعتمـاد على وحدة البيت . وتمسك شعراء الاتجاه المحافظ بهـذا النظام والسـير على منواله . « فأعلنوها حربا لا هوادة فيها على شعر التقليـد والصنعة حين رأوا فيه شيئا لا يهتز له قلب ولا ينبض له حس ، لا هو بالقديم الأصيل ولا هو بالجديد المتطور الذى يصدر عن روح العصر وقيمه ، والذى لا يحاول تطويع الشكل القديم لحاجات الفكر المعاصر ومتطلباته» (١) وتناولوا فيها أشعار المذهب القديم بالنقد والتجريح والتشريح مزودين بالرؤية الجديدة « التى تستشرف آفاقا لم يعرفها الشـعر العـربى القديم ، وخاصة فى عصور الاضمحلال حين كانت تتشـابه القصـائد بمعناها ومبناها تشابها يصل الى درجة المطابقة فى جمود وموات» (٢) .

رابعا : كان لهذه الثورة أثرها البعيد فى الشعر الحديث حيث انتقلت القصيدة على أيدى مدرسة الديوان من وحدة البيت كما كان سائدا عند أغلب الشعراء والنقاد القدامى الى وحدة القصيدة كلهـا « وذهب منها الاستطراد والحشو والتفكك والاضطراب والانتقال من موضوع الى موضـوع ومن غرض الى غرض ، وخلت من اقتضـاب المعانى وتناقضها ، وأمحى منها اضطراب العواطف والمشاعر النفسية ، وأصبحت عملا فنيا متكاملا مرتبط الأجزاء ، ملتحم المشاعر والأفكار والعواطف ، متناسق الدلالات والاشارات .. وصارت القصيدة كأنها تمثال حى نابض الحياة لافكار صـاحبها واحاسيسه ومشاعره » (٣) كما كان لها آثارها الفعالة فى حركة التجديد التى سار فيهـا الشـعر العربى الحديث ، والحركة النقـدية المعاصرة . فتسـاءل الكثير من النقاد عن مدى تحقق الوحدة فى شعرنا العربى القديم وثار الجـدل حول مفهوم الوحدة العضوية فى القصيدة وتجردت الأقلام للمشاركة فى هذه المعركة ما بين مدافع عن الشعر القديم وثائر عليـه ، ووجدنا

---

(١) قضايا النقد الادبى والبلاغة ص ٢١٨

(٢) صراع الاجيال فى الادب المعاصر ص ٨٧

(٣) دراسات فى النقد العربى الحديث ومذاهبه ص ٩٦

الكثير من المقالات الادبية والنقدية حول هـذا الاتجاه ممـا كان خيرا وبركة على الحركة الأدبية المعاصرة . فاهتم الشعراء بوحدة الموضوع في القصيدة واصبح لكل قصيدة عنوان مستوحى من مضمونها « بل تجاوزت الوحدة القصيدة الى الديوان فبـدت في الشـعر الحـديث « الوحدة الديوانية » واصبح عندنا ديوان كامل في موضوع بعينه مثل « من وحى المراة » لعبد الرحمن صدقى ، و « سعاد » للشاعر زكى قنصـل ، و « انات حائرة » للشـاعر عزيز اباظة يتنـاول كل منهم موضوعا واحدا » (١) . وخطا الشعر العربى بهـذه الوحدة خطوات بصيرة واعية نحو الكمال الفنى وبناء القصيدة بناء محكما تتلاءم فيـه الخواطر والأفكار والصور ، وتترابط ترابطا تاما .

---

(١) خصائص الشعر الحديث ص ٢٨

الفصل الثالث

التجديد فى الاوزان والقوافى

كانت قضية التجديد فى موسيقى الشعر العربى من اهم القضايا التى اثارت كثيرا من الجدل والخصومة فى عصرنا الحديث . « ومن ثم كان لها دور كبير فى تغذية المعارك الادبية التى دارت رحاها على صفحات المجلات والصحف والمؤلفات فى العالم العربى منذ بداية القرن العشرين حتى الآن » (١) وكانت مدرسة الديوان فى طلائع هؤلاء المطالبين بالتجديد فى الاوزان والقوافى . وقبـل ان نعرض للخطوات التى خطتهـا هـذه المدرسة فى هذا المجال واثر ذلك فى الحياة الادبية المعاصرة . نلقى نظرة ــ ولو مجملة ــ على التطورات التى حدثت فى الموسيقى والقوافى خلال رحلة الشعر العربى منذ العصر الجاهلى . اذ ان التطور والتجديد من طبيعة الحياة السليمة ، والادب كسائر الفنون قدساير ركب الحياة فى تطورها وازدهارها ، وظهرت فيـه ــ من وقت لآخر ــ حـركات تجديدية كنتيجة طبيعية للتغييرات التى تلحـق بالمجتمع العـربى ، وما يتطلبه واقع الحياة الجديدة .

١ ــ جاء الاسـلام فوجد للشعر العربى نظاما خاصـا فى أوزانه وقوافيه جمعها الخليل بن احمد (١٠٠ ــ ١٧٤ هـ) فيما سماه علم العروض . فالتزم شعراؤه هذا النظام وراعوه مراعاة تامة فى قصائدهم وانتظمت الأوزان الشعرية التى روى بها الشعر الجاهلى جميع انحـاء الجزيرة العربية وجميع أوساطها واصبحت موسيقى الشعـر محببة الى كل الآذان » (٢) .

٢ ــ فلما كان العصر الامـوى اتجه بعض الشعراء الى الشعـر التعليمى ، الامر الذى جعلهم يتجهون الى « الرجز » ويكثرون منـه لانه يلائم طبيعة هذا الفن الذى تنتظم فيه المعارف والعلوم (٣) وانتشرت الاراجيز فى هذا العصر واصبحت فنا له قواعده واصـوله الفنيـة على يد الحجاج وابنه رؤبة ، كما كثر استعمال الاراجيز المزدوجـة واصبح الشعر العربى يعرف الازدواج (٤) . فنظم ابان اللاحقى كتاب

---

(١) مقدمة كتاب حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ص ٢٥٩

(٢) موسيقى الشعر ص ١٨٦ .

(٣) راجع اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى ص ٣٥٩ .

(٤) الازدواج : أن يكون للبيت قافية ملتزمة بين شطريه غير قافية البيت الذى يليـه .

« كليلة ودمنة » فى ارجوزة مزدوجة ، كذلك فقد نظم « أبو العتاهية » ارجوزة طويلة تبلغ عشرة آلاف بيت سماها « ذوات الامثال » ولعل اقدم ما وصل الينا من الرجز المزدوج تلك الخطبة التى القاها الوليد ابن يزيد (٨٨ — ١٢٦ هـ) على منبر المسجد فى يوم جمعة وقال فيها :

الحمد لله ولـى الحمـــد احمــده فى يسرنا والجهد
وهو الذى فى الكرب أستعين وهو الذى ليس له قرين (١)

٣ — حتى كان العصر العباسى وما فيــه من تطور سريع للعلوم والفنون والآداب وشتى مظاهــر الحياة فاستنبط المولدون من أوزان الخليل بحورا قصيرة سموها « البحور المهملة » لتناسب الغناء الذى انتشر فى هذه البيئة ، ونظموا عليها القصائد الكثيرة ، كما شاعت الاراجيز شيوعا ملحوظا ، وابتكروا أوزانا جديدة مثل المخمس . وتقول دائرة المعارف الاسلامية « والظاهر ان بشار بن برد وهو اول من استعمــل التخميس » (٢) و « المسمط » ايضا ، كما خرج سلم الخاسر على أوزان الخليل ونظم على « وزن مستفعلن » مرة واحدة فى كل شطر ، كما قام « رزين بن زندورد » — مولى طيفور بن منصور الحميرى خال المهدى — بمحاولات لصياغة الشعر فى أوزان جديدة ، كما استحدث المولدون فنونا جديدة أو ما نسميه بالفنون الشعبية ينظمــون عليها وتناسب اذواقهم مثل « المواليا » ، « الدوبيت » ، « كان كان » ، « القوما » ، « السلسلة » . وان كانت هذه الفنون لا تعد تطورا فى أوزان الشعر وبحوره بقدر ما هى تطور فى القافية وتنويعها من ناحية ، وقواعــد الاعراب من ناحية أخرى » (٣) لانها كانت من صنع المولدين الذين غلبت عليهم العامية وضموا الى ذلك السهولة فى الالفاظ والاساليب .

٤ — ويتجــه التجديد الى بلاد الاندلس ذات المجتمــع المترف والازدواج اللغوى مما اظهر حاجة هــذا المجتمع الى لون جــديد من الشعر يواكب الموسيقى والغناء فى تنوعهما واختلاف الحانهما ، ويواكب الازدواج اللغــوى نتيجة للازدواج العنصرى (٤) الذى جمــع العرب والاسبان وغيرهم . فكان « الموشح » الذى نشأ فى أواخر القرن الثالث الهجرى « ولم يلتزم الاندلسيون فى الموشح قافية واحدة أو وزنا واحدا لانهم وجدوا أن ايجاد وزن يناسب النغم اسهل من ايجاد نغم يناسب

---

(١) الاغانى ٥٧/٧ وراجع البناء الفنى للقصيدة العربية ص ٧٥ .
(٢) دائرة المعارف الاسلامية « الترجمة العربية » مادة رجز .
(٣) راجع موسيقى الشعر ص ٢١١ .
(٤) راجع الادب الاندلسى ص ١٤٥ وما بعدها .

الوزن ، ومن أجل ذلك كان الموشح تابعا لما تقتضيه الانغام فتارة يوافق اوزان الشعر العربية التى ابتكرها الخليل ، وتارة يخالفها » (١) وقد لاقت الموشحات رواجا وانتشارا واسعين وذلك لسهولة تناولها وطواعيتها للغناء والتلحين ، وتقريبها بين لغة العامة ولغة الخاصة حتى « تغلغلت فيها لغة العامة تدريجيا » (٢) وعلى الاخص فى عصور الانحطاط السياسى مما نشأ عنها لون جديد يحرص على استعمال العامية فيه وهو « الزجل » بل ان لغته العامية كانت تتخللها الفاظ أجنبية ترجع الى لغة الكلام فى الاندلس التى اختلطت فيها العامية بلغة سكان البلاد الاصليين . فبدات الاذواق تشعر بأن هذه الالوان لا تمثل وجه الشعر العربى الصحيح لما فيها من الاسفاف والضعف اللغوى ، وخروجها فى كثير من الاحيان على القوالب الموروثة . فانصرف الكثير عنها واعتبروها ضعفا وظاهرة من ظواهر الانحطاط الادبى ، واتجهوا الى المأثور من الاوزان العربية لا يعدلون بها بديلا .. وهذا لا ينفى أن الموشحات قد احدثت حدثا واسعا فى تطور القوافى وتنويعها، ولكنها تبقى بعد ذلك كله مظهرا من مظاهر الثورة على القديم فى محاولة للملاءمة بين الموروث القديم ومايتطلبه واقع الحياة الجديدة فى الاندلس والدلالة على المرونة والاستعداد للاخذ بالجديد ، ولتكون علامة — على المدى الطويل فى تاريخ الشعرالعربى —على أن التجديد وحده ليس كافيا بل لابد له من قوالب فنية واضحة ، تتعاطف معها المشاعر وتهتز لها القلوب وتثير فيها الانفعال والتأمل . فى هذا الوقت فقط تستطيع الاذواق أن تفسح لها مجالا فى حنايا النفوس ،وتوقن بواقعها ومقدرتها على الخلق والابداع .

٥ — ويتتابع الزمن ويمر الشعر العربى بفترة من أضعف الفترات التى عاشها ليصل الى العصر الحديث فتدب فيه روح النماء والقوة ويبعث من سباته الطويل على يد الشاعر العملاق محمود سامى البارودى ، وتنشط الحركة الادبية ، فمن أحياء للتراث الى صحافة ، الى اتصال بالثقافات الاجنبية ، وعودة للمبعوثين وما الى ذلك من مظاهر الحياة الجديدة . وينهض شباب هذه الامة للاخذ بيدها من الوهاد التى تردت فيها ويقرأ الادباء تراث أمتهم ويزيلون عنه الحجب والاقنعة فيجدون أمامهم آثار تلك الثورات السابقة من مزدوجات ومربعات ومخمسات وموشحات ، وبحور معكوسة وغيرها . فيحاول البعض أن يعيد الى هذه الالوان حياتها ونماءها فينظمون فيها ، والبعض الآخر لا يقنع بالوقوف أمام هذه الفنون بل يحاول التجديد

---

(١) البناء الفنى للقصيدة العربية ص ١٢٥ .
(٢) موسيقى الشعر ص ٢٢٢ .

فى اتجاه اكثر تحررا وأكثر انطلاقا « كرد فعل للملل الذى انتاب الشعر من الرتابة التى طبعت الشعر العربى على المدى الطويل وبعامل الانفتاح على المضامين والاشكال الجديدة عند الغرب ، وتطلع الشعراء الى خلق القصة والملحمة والمسرحية فى الشعر » (١) وما زلنا حتى اليوم نجد الجديد والرغبة فى الاضافة وهـذه — كما قلنا — طبيعة الحياة السليمة . ولكن ليس كل جديد مقبولا او صالحا للبقاء .

واذا كان البارودى قد تتبع فحول الشعراء الاقدمين ونظم على منوالهم من بحور كاملة فانه حاول محاولة تكاد تكون الوحيدة فى هذا المجال فقد وردت له مقطـوعة من تسعة عشر بيتا على وزن مخترع لا عهد للعروضيين به وهو وزن راقص يبدأ هكذا :

امـــلأ القـــدح ... واعص من نصـــح
وارو غـــــلتى ... بابنـــة الفـــرح
فالفـــنى مـــتى ... ذاقهـــا انشـــرح (١)

وهذا الوزن جديد على الاذن العربية لانه « مجزوء المتدارك » ولم ينظم العرب فى المتدارك الا كاملا أو مشطورا (٢) . فاذا انتقلنا الى شوقى فاننا نجد الوزن الذى نظم عليه البارودى مقطوعته قد استهواه فينظم منه مقطوعة من سبعين بيتا فى « وصف مرقص » اقيم بسراى عابدين سنة ١٩٠٤ ومطلعها :

مـــال واحتجـب ... وادعــى الغضـــب
ليت هاجـــرى ... يشـــرح الســـبب
عتبـــه رضـــى ... ليتـــه عتـــب (٤)

كما نظم على بحر المقتضب وهو أحد بحرين انكرهما الاخفش لعدم ورودهما فى الشعر العربى بقطوعة تربى على السبعين بيتا فى وصف حفلة رقص بعابدين مطلعها :

حف كأســها الحبب ... فهى فضـــة ذهب (٥)

---

(١) خصائص الشعر الحديث ص ٢٩ .

(٢) ديوان البارودى ١٦٩/١ .

(٣) راجع خصائص الشعر الحديث ص ٣٠ ، موسيقى الشعر ص١٩٩ ، التيارات المعاصرة فى النقد الادبى ص ٢٨١ ، جماعة ابولو ص ٥٢٤ . اجزاء المتدارك « فاعلن » ثمانى مرات لم يبق منها فى كل شطر غير تفعيلة واحدة ووتد مجموع « علن » .

(٤) الشوقيات ١٣/٢ .

(٥) الشوقيات ٨/٢ .

نهج فيها نهج ابى نواس فى مقطوعته القصيرة :

حامل الهـــوى تعب   يستخفـــه الطرب

كما أن لشوقى موشحا بعنوان « صقر قريش » هو الذى يبدؤه بقـوله :

مـــن لنضـــو يتنـــزى المـــا   برح الشـــــوق به فى الغلس
حن للبـــان وناجى العلمـــا   أين شرق الارض من أندلس (١)

هذا من ناحية الاوزان أمامن ناحية القافية وتنويعها فان هناك كوكبة من الشعراء ما زال الباحثون والدارسون يجهدون أنفسهم فى التعرف على أسبقهم الى هذا الاتجاه . فقد حاوله توفيـــق البكرى وجميل صدقى الزهاوى وعبد الرحمن شكرى وغيرهم ، وكان لمدرسة الديوان وعلى راسها شكرى خطوات رائدة فى هذا المجال .

بعد هذا العرض الذى استجلينا فيه حركات التجديد فىموسيقى الشعر وأوزانه تبقى لنا وقفتان : الاولى نحدد فيها مفهوم الشـــعر المرسل ، والثانية نتعرف منخلالها على المحاولات الجديدة فى الخروج على القافية وموقع مدرسة الديوان بين هذه المحاولات .

أولا ــ مفهوم الشعر المرسل :

من الثابت أن العرب القدامى قد لاحظوا وجود الشعر غير المقفى عند اليونان فى الوقت الذى يلتزمون فيه بالقافية ولم يقلدوا اليونانيين فى ذلك . يقول الفارابى (٨٧٣ ــ ٩٥٠ م) فى مؤلفه « كتاب الشعر » وان للعرب من العناية بنهايات الابيات التى فى الشعر اكثر مما لكثير من الامم التى عرفنا أشعارها . . . ببين من فعل « أوميروش » شاعر اليونانيين أنه لا يحتفظ بتساوى النهايات » (٢) . من ذلك يتبين لنـــا اهتمام العرب بالقافية حتى جعلوا لها « دراسات خاصة تعرف بعلم القوافى الذى وضعه الخليل بن أحمد » (٣) ولم يقلدوا اليونانيين فى ترك القافية أو التساهل فيها . وكان أقصى ما وصل اليه التجديد فى القوافى ــ كما ذكرنا ــ هو المزدوج والموشحات : المسمط والمربعات والمخمسات وعرفنا ما كان من أمر انتهائها واهمال الكثير منها لعـــدم

---

(١) الشوقيات ٢/٢١٤ .
(٢) راجع حركة التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ص ٧ .
(٣) البناء الفنى ص ٢٢٤ .

ملاءمتها للذوق العربى ومجافاتها للطبائع التى وجدت فى الموروث من الشعر ما لا يقوم مقامه أو يعدله .

وفى العصر الحديث « وتحت تأثير الغرب حاول بعض الشعراء العرب .. ان يكشفوا اشكالا وموسيقى جديدة تناسبهم لكى يكونوا قادرين على تجنب ما اعتبروه اسلوبا استعباديا ونغمة رنانة وخطابية من جانب الشعر العربى التقليدى ، واحيوا لهذا السبب اشكال المقطوعات من الموشح والزجل » (١) وكتبوا القصائد التى تنتظمها قافية واحدة ، مقلدين فى ذلك الفات الاوربية التى ترسل الشعر ارسالا ومتخذين من النماذج القليلة التى سارت على اطلاق الابيات وعدم التقيد بالقافية فى الشعر العربى ــ دليلا يؤيد دعوتهم وحجة لهم فى مسلكهم » (٢) .

والواقع ان تلك النماذج فى الشعر العربى القديم من باب الشذوذ الفنى لملكات الشعراء العرب الاقدمين (٣) بل « انها أسوأ نماذج التقفية الممكنة ، وانها لا تناسب الا ضعاف الشعراء والنساء » (٤) ومع كل ذلك فاننا ان حاولنا « استقراء ما نظم من شعر عربى قد تنوعت قوافيه نجده قليلا او نادرا ، ونراه مقصورا على أغراض معينة لا يكاد يجاوزها الى غيرها » (٥) .

ويدعو العقاد الى الشعر المرسل بقوله فى مقدمته التى كتبها لديوان المازنى الاول الصادر سنة ١٩١٣ : فيقول : « لقد رأى القراء بالامس ديوان شكرى مثالا من القوافى المرسلة والمزدوجة ؛ والمتقابلة ، وهم يقرءون اليوم فى ديوان المازنى مثالا من القافيتين المزدوجة والمتقابلة ، ولا نقول ان هذا هو غاية المنطق من وراء تعديل الاوزان والقوافى وتنقيحها ، ولكننا نعده بمثابة تهيؤ المكان لاستقبال المذهب الجديد ، اذ ليس بين الشعر العربى وبين التفرع والنماء الا هذا الحائل ، فاذا اتسعت القوافى لشتى المعانى والمقاصد ، وانفرج مجال القول بزغت المواهب الشعرية على اختلافها ، ورأينا بيننا شعراء الرواية ، وشعراء الوصف ، وشعراء التمثيل ، ولاتطول نفرة الآذان

---

(١) حركة التجديد فى موسيقى الشعر الحديث ص ١٠ .
(٢) راجع بعض هذه النماذج فى مقدمة العقاد التى كتبها لديوان المازنى الاول ص ١٥ من ديوان المازنى الاول ، ومذاهب الادب الحديث ص ٤٧ .
(٣) مذاهب الادب ، ص ٤٧ وراجع الحياة الادبية فى العصر الجاهلى ص ١٥٥ .
(٤) حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ص ١٣ .
(٥) موسيقى الشعر ص ٢٠٠ .

من هذه القوافى لاسيما فى الشعر الذى يناجى الروح والخيال ، أكثر مما يخاطب الحس والآذان » (١) .

ومن دعاة التجديد الى الشعر المرسل الشاعر العراقى جميل صدقى الزهاوى (١٨٦٣ - ١٩٣٦) الذى يقول ان « القافية عضو أثرى ، قد بقى من كلمات كان يكررها فى آخر كل بيت النادب فى المناحات ، ولابد من زواله لعدم فائدته اليوم ، ولتقييده الشعر فلا يتقدم حرا كبقية الفنون ، فاذا حرر الشعر من قيد القافية انصرف الشعراء الى المعانى التى يريدونها الى الالفاظ والى اظهار الشعور الحقيقى الذى تجيش به نفوسهم ، لا الى الشعور الكاذب الذى تضطرهم الى تصنعه ضرورة القافية ، وضرورة كونها على صورة خاصة من صور الاعراب فى آخر كل بيت » (٢) . وتسمية الشعر المتحرر من القافية بالشعر المرسل جاءت تأثرا بابن خلدون حيث استعمل مصطلح « النثر » المرسل مشيرا بذلك الى النثر غير المسجوع وعرفه بقوله « وهو الذى يطلق فيه الكلام اطلاقا ، ولايقطع اجزاء بل يرسل ارسالا من غير تقيد بقافية ولاغيرها » (٣) كما نظر العرب المحدثون الى التسمية الانجليزية لهذا اللون من الشعر حيث يطلق فى الانجليزية على الابيات غير المقفاة والذى يستخدم أساسا للشعر الملحمى والدرامى (٤) . وقد نظم « جون ملتون » ملحمته الشهيرة « الفردوس المفقود » متحررة من القافية وان جاءت بعض المزدوجات داخل هذه الملحمة ، وقال فيها « انه عول على نظمها شعرا مرسلا وعلى نبذ القافية نبذا تاما لانها اثر من آثار الهجنة وكثيرا ما عاقت الشعراء من تسجيل سامى المعانى » (٥) كما انهى « شكسبير بعض مسرحياته بأبيات قليلة مقفاة على الرغم من ان بقية المناظر كتبت بالشعر المرسل » (٦) وقد نظر شعراء العربية الى الشعر الانجليزى وأطلقوا الشعر المرسل على ما تحررت أبياته من القافية الموحدة . وأطلقه آخرون على ما كان غير مقفى أو كان مزدوجا ناظرا الى المثالين السابقين فى الشعر الانجليزى . وكان العقاد ممن يطلقون على المزدوج « شعرا مرسلا » (٧) ويتفق معه حسن صالح الجداوى

---

(١) العقاد من مقدمته لديوان المازنى الاول ص ١٤ .

(٢) من مقال لصدقى الزهاوى منشور فى السياسة الاسبوعية عدد ١٩٧٢/٩/٣ .
وراجع الحياة الادبية فى العصر الجاهلى ص ١٥٥ ، مذاهب الادب ص ١٩ .

(٣) مقدمة ابن خلدون ص ٥٦٧ (المكتبة التجارية دون تاريخ) .

(٤) راجع حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ص ٢٢ .

(٥) مذاهب الادب ص ٤٩ .

(٦) حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ص ٢٣ .

(٧) راجع مقدمته ديوان المازنى الاول ص ١٤ .

الذى يعرف الشعر المرسل بكونه « حرا من القافية كلية او ذا قواف مختلفة » (١) . كما اعتبر السحرتى قصيدة ابى شادى « الى المرسم » من الشعر المرسل وهى فىالواقع أرجوزة مزدوجة » (٢) .

اما ابو شادى فقد كان اكثر تحفظا من الفريقين السابقين حيث قال « يعد من الشعر المرسل ما تجرد من القافية الواحدة ،وإن كان ذا قافية مزدوجة أو متقابلة » (٣) وقد سار فى شعره على هذا الاتجاه حيث نظم قصيدته « ليلة الامس » من المزدوج مستخدما بحر الرمل، واضاف الى العنوان عبارة « من الشعر المرسل » (٤) .

ويقول صاحب كتاب « حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربىالحديث» : « واذا امكن اعتبار القصيدة المزدوجة شعرا مرسلا، فليست بنا حاجة الى ان نبرهن على ان الشعر المرسل نموذج راسخ ومعروف فى العروض العربى يتمثل فى الارجوزة المزدوجة ، وكذلك يمكن أن تعد من الشعر المرسل بحق القصيدة المزدوجة التى تكون من اوزان اخرى غير بحر الرجز » (٥) .

وقد سبق ان ذكرنا أن العقاد قد جعل المزدوج « شعرا مرسلا » ولهذا — فاننا ونحن ندرس اتجاه مدرسة الديوان التجديدى فى موسيقى الشعر واوزانه — سنجعل الشعر ذاالقوافى المختلفة فىالقصيدة وليس على نظام الموشحات شعرا مرسلا سواء اختلفت قافية الابيات جميعها او بعضها لندرس على ضوء هذا المفهوم ذلك الاتجاه التجديدى عند هذه المدرسة مستدئين بالتأريخ لهذه الحركة فى شعرنا الحديث . وان كان من المتفق عليه أن الشعر المرسل هو ما أرسلت الابيات جميعها عن أى التزام بحرف الروى فىالقصيدة الواحدة كما هو مفهوم التعريف الانجليزى الذى تأثر به هؤلاء المجددون .

ثانيا — الراى فىالمحاولات الجديدة فى الشعر المرسل وموقع الديوان بينها :

ان الباحث فى الشعر العربى الحديث على ضوء المفهوم السابق

---

(١) الشفق الباكى القاهرة ١٩٢٦ ص ١٤ .

(٢) راجع الادب المعاصر على ضوء النقد الحديث ص ١٧٧ ، وقصيدة «الى المرسم» فى ديوان « عودة الراعى » لابى شادى .

(٣) الشفق الباكى ص ٥٥٣ .

(٤) القصيدة فىديوانه « أنين ورنين » ص ٢٠ سنة ١٩٢٦ القاهرة .

(٥) حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ص ٢٤ .

للشعر المرسل سيجد انمحاولات الخروج على القافية كانت قبل القرن العشرين . فقد « تهوس - احمد فارس الشدياق (١٨٠٤ - ١٨٨٨) (١) - كما يقول - يوما لان ينظم ديوانا يشتمل على ابيات مفردة تهافتا على احداث شيء غريب. فنظم اربعةابيات ثم امسك»(٢) وكانت ابياته الاربعة بلا قافية وعلى ثلاثة بحور (٣) . وقد سار رزق‌الله حسون (١٨٢٥ - ١٨٨٠) على نظم اطلاق القافية فيالفصل الثامنعشر من « سفر أيوب » ضمن ترجمته لقصص التوراة التى نشرها فى ديوانه « أشعر الشعر » (٤) كما قام الشاعر الياس فياض (١٨٧٢ - ١٩٣٠) بتجربة جديدة فنظم قصيدة رجزية سنة ١٨٩٧ جعل كل بيت متعلقا بماقبله كلما أمكنه ذلك كقوله :

لكن اردت ان اقول	أن الفتى طبعا يميل ..
الى الجديد والملا	من امرىء القيس الى ..
ذاك العصر لم يجددوا	نظما ولكن قلدوا ..
من قبلهم (١)	

وقبل أن نتابع هذه المحاولات مع بداية القرن العشرين ننظر فى هذه النماذج الثلاثة لنحدد موقفنامنها . فأما عن ابياتالشدياقالاربعة فقد اعتبرها الدكتوركمال نشأت بداية للشعر المرسل بل وجعل صاحبها رائدا للشعر المرسل ، ومجمع البحور أيضا (٦) وهذا ولاشك تساهل غير مقبول لأن هذهالابيات جاءت عنتهوس - كما يقرر صاحب الابيات - ولم تأت عن اقتناع باتجاه معين وفكرة واضحة مما يجعل الابيات موضع سخرية وتفكه ، وبالتالى فلا ريادة ولا سبق للشدياق لان « الريادة انما هى تطويع واع يتسم بالخبرة والممارسة » (٧) ويلحق بهذه الابيات محاولة الشاعرالياس فياض « الهزلية » وذاتالافكار

(١) ذكرت الدكتورة سلمى الخضراء أن حياة الشدياق ما بين (١٨٢٥ - ١٨٨٠) وهو خطأ واضح وهذا فى الواقع تاريخ حياة رزق الله حسون . راجع ص ٢٢٨ من عالم الفكر م ٤ عدد ٢ سنة ١٩٧٣ .

(٢) الساق على الساق فيما هو الفارياق ص ١٧١ .

(٣) راجع عالم الفكر م ٤ عدد ٢ ص ٢٢٨ ، أبوشادى وحركة التجديد ص ٢٤٦ .

(٤) ذكرت الدكتورة سلمى الخضراء أن صدور هذا الديوان كان سنة ١٨٦٧ بلندن . راجع ص ٢٢ من عالم الفكر السابق ذكرها ، وذكر صاحب حركات التجديد فى موسيقى الشعر أن الطبعة الاولى كانت بلندن سنة ١٨٦٩ والثانية ببيروت سنة ١٨٧٠ . راجع ص ٢٠ من المرجع المذكور وهامش الصفحة .

(٥) ديوان الياس فياض جمع نقولا فياض « بيروت » سنة ١٩٥٤ ص ١٩ وراجع مجلة الفكر م ٤ عدد ٢ ص ٣٢٨ .

(٦) راجع ابوشادى وحركة التجديد فى الشعر العربى الحديث ٢٤٦ .

(٧) هامش ص ٢١ من حركات التجديد فى موسيقى الشعر .

البسيطة او المسطحة ـ كما يقولون ـ وكان النثر بها اليق ، فهى جمل ناقصة وتراكيب سقيمة وكلمات مرصوصة جاءت على نظام التضمين وهو ربط البيت بالبيت الذى قبله ربطا يقتضيه الاعراب . وقد عده النقاد الاوائل عيبا ولم يجيزوه . وتبقى لنامحاولة رزق الله حسون التى كانت ضمن عمل مترجم وليست عملا مستقلا ومع ذلك يرى صاحب كتاب التجديد فى موسيقى الشعر العربى أنها تعتبر التجربة الاولى فى الشعر المرسل قبل بداية القرن العشرين وصاحبها هو أول شاعر فى الادب العربى الحديث كتب الشعر المرسل اذا ما استبعدنا محاولة الشدياق السابقة (١) .

ومع بداية القرن العشرين نلتقى بمحاولات ثلاث هى قصيدة توفيق البكرى (١٨٧٠ ـ ١٩٣٣) « ذات القوافى » التى نشرها فى مؤلفه « صهاريج اللؤلؤ » الصادر بالقاهرة (١٩٠٦ ـ ١٩٠٧) (٢) وقد كتبت من المزدوج فى بحر المتقارب (٣) وجميل صدقى الزهاوى الذى دعا الى ترك القافية والاكتفاء بالوزن وسمى الشعر الذى يدعو اليه الشعر المرسل ونشر قصيدة أيد فيها رأيه منها :

لموت الفتى خير له من معيشة   يكون بها عبئا ثقيلا على الناس
يعيش رخى العيش عشر من الورى   وتسعة أعشار الانام مناكيد
أما فى بنى الارض العريضة قادر   يخفف ويلات الحياة قليلا (٤)

وقد نشرت هذه القصيدة بديوانه « الكلم المنظوم » الذى صدر فى بيروت سنة ١٩٠٩ وان كان بعض الباحثين يرى أنه نظمها سنة ١٩٠٥ (٥) فاذا رجعنا الى ديوانه « الكلم المنظوم » الصادر فى بيروت (١٣٢٧ هـ ـ ١٩٠٩ م) نجد ان الشاعر قدم هذه القصيدة بهذه العبارة « وقال غير ملتزم الروى وذلك فى زمن الاستبداد » وهى مؤرخة ببغداد فى أول ابريل سنة ١٣٢٣ هـ (١٩٠٥ م) ، وقارنا بين ذلك وبين التعريف الذى ورد على صفحة عنوان الديوان والذى يقول « نشر الشاعر معظم هذه القصائد باسم مستعار فى الصحف المصرية

---

(١) راجع صفحات ١٩ ـ ٢٢ من حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث.
(٢) ص ٣٢١ ـ ٣٥٠ من صهاريج اللؤلؤ .
(٣) المزدوج هو أن يتحد شطرا البيت فى قافيته ولا يتفق مع البيت الذى يليه .
(٤) ديوان الزهاوى ص ٣١ القاهرة ١٩٢٤ . وراجع فى الادب العربى الحديث ص ٢١٣ .
(٥) راجع مجلة عالم الفكر م ٤ عدد ٢ ص ٣٢٩ وقد ذكرت الدكتورة سلمى الخضراء أن ديوان الزهاوى صدر ببيروت سنة ١٩٠٨

السيارة ابان تسلط الطغيان العثمانى » لتأكدت لنا الحقائق التالية :

أولها : أن قصيدة الزهاوى « الشعر المرسل » التى اوردنا منها الابيات السابقة كانت أولى محاولاته فى الشعر المرسل .

وثانيها : ان الزهاوى قد نظم هذه القصيدة سنة (١٣٢٣ هـ — ١٩٠٥) (١) .

وثالثها : ان هذه القصيدة قد نشرتها المؤيد عام ١٩٠٧ كمايقول الزهاوى فى مقاله المنشور فى مجلة الهلال (يونيو ١٩٢٧) انه منذ عشرين عاما (١٩٠٧) نشر فى المؤيد قصيدة بعنوان « الشعر المرسل » وانه استحدث هذا النوع من الشعر العربى الذى اطلقه من القوافى وذلك القيد الثقيل الذى تبرم به الشاعر وحببته الالسنة الى السمع ولم يعد يرى لالتزامه من مبرر » (٢) .

ثم كانت قصيدة عبد الرحمن شكرى « كلمات العواطف » التى أنهى بها ديوانه الاول «ضوء الفجر» الصادر سنة ١٨٠٩ وهى قصيدة طويلة تحدث فيها عن عواطفه وما يحزنه من امور الحياة » (٣) ثم تتابعت أعمال الشعراء فى هذا الاتجاه فكانت قصائد شكرى امثال « الجنة الخراب » ، « واقعة أبى قير » ، « نابلبون والشاعر المصرى» وغيرها ، ويلون مطران فى القافية فى قصائده القصصية مثل « الجنين الشهيد » ، « الشاعر والطائر » ، « ليلة سهاد » وغيرها .

ويكتب المازنى القوافى المزدوجة والمتقابلة مثل « ثورة نفس » ، « حواء والمرآة » وغيرهما . ويكتب محمد فريد أبو حديد مسرحيته « مقتل سيدنا عثمان » بالشعر المرسل سنة ١٩٢٧ وقيل انه كتبها سنة ١٩١٨ ، ويترجم قطعة من شعر شكسبير بالشعر المرسل . وتنظم سهير القلماوى قصيدتها « ذو الفأس » من الشعر المرسل (٤).
وينشر احمد زكى أبو شادى قصائده المرسلة على نظام الشطرين مثل « بأمر الحاكم » و « الرؤيا » و « ممنون الفيلسوف » و « مملكة

---

(١) ذكر صاحب كتاب « فى الادب العربى الحديث » أن هذه القصيدة قد نظمت سنة ١٣٢٣ هـ وعدد أبياتها بديوان « الكلم المنظوم » ٦٠ بيتا واصبحت ٢٦ بيتا فقط بديوان الزهاوى الصادر بالقاهرة سنة ١٩٢٤ . راجع هامش ص ٢١٣ من الكتاب المذكور .

(٢) راجع الهلال عدد يونية سنة ١٩٢٧ ، واضواء على الادب العربى المعاصر ص ١٥٩

(٣) القصيدة بديوان شكرى ص ٨٦ وما بعدها ، وقد بلغت ١٦٢ بيتا .

(٤) راجع مذاهب الادب ص ٤٧

ابليس » وجميعها من ديوانه « الشـــفق البـــاكي » الصـــادر في مصر سنة ١٩٢٧ .

ويهمنا من هذه المحاولات ان نتعرف مكانة شكرى وسط هـذه الكوكبة من الشعراء الراغبين فى التحلل من القافية .

واذا اردنا ان نستطلع آراء النقاد المعاصرين لوجدنا ان الحـيرة تغلب على تفكيرهم ولا يستطيعون تحـديد أول شـاعر عربى استخدم النظم غير المقفى فى الادب العربى الحديث . فدرينى خشبة فى مقـاله « الشعر المرسل وشعراؤنا الذين حاولوه » يقول : « انه لا يستطيع ان يجزم بأن اول شاعر بدأ كتابة الشعر المرسل فى مصر والعالم العربى هو عبد الرحمن شكرى ، أم انه محمـد فريد أبو حـديد » (١) . أما العقاد فيقول فى تعقيبه على مقال درينى خشـبة « والذى نذكره على التحقيق ان الابتداء بالشعر المرسل فى العصر الحديث محصور فى ثلاثة من الشعراء لا يعدوهم الى آخر ، وهم السيد توفيق البكرى ،وجميل صدقى الزهاوى وعبد الرحمن شكرى ولكنى لا اذكر على التحقيق من منهم البادىء الاول قبل زميليه ولعلى لا اخالف الحقيقة حين ارجح ان البادىء الاول منهم هو السيد توفيق البكرى فى قصيدته «ذات القوافى» ثم تلاه الزهاوى فى قصيدة نشرت بالمؤيد ، فعبـد الرحمن شكرى فى قصائد شتى نشرت بالجريدة وجمعت بعد ذلك فى دواوينه » (٢) .

ولعلنا الآن — وقد تبينت لنا بعض الحقائق عن قصيدة الزهاوى — نستطيع ان نقول ان قصـيدة الزهاوى نظمت سـنة ١٩٠٥ ونشرت بالمؤيد سنة ١٩٠٧ فى وقت قد يكون قريبا من ظهور كتاب البـكرى « صهاريج اللؤلؤ » الذى صدر بالقاهرة سنة ١٩٠٦ وتضمن قصيدته « ذات القوافى » ، بالاضافة الى ان هذه القصيدة من الشعر المزدوج المعروف عند العرب قديما ، وقصيدة الزهاوى من الشعر المرســل القافية مما يتفق مع التعريف الانكليزى للشــعر المرســل الى جانب تحمس الزهاوى الشديد ودعوته لكتابة هذا النوع من الشعر العربى ومتابعته لهذا الاتجاه بنظم القصائد ذات القوافى المرسلة وكتــاباته الداعية الى ذلك .

كل هذه الحقائق تدل على ان الزهاوى كان أول من كتب شعرا

---

(١) من مقال درينى خشبة المنشور بمجلة الرسالة العدد ١١ سنة ١٩٤٣ ص ٥٤
(٢) يسألونك ص ٨٦ ، دار الكتاب العربى ببيروت ط ٢ سنة ١٩٦٦ .

مرسلا فى القرن العشرين ودعا الى التحرر من القافية فى الشعر العربى (١) . ويأتى بعده عبد الرحمن شكرى فى قصيدته الطويلة « كلمات العواطف » التى جاءت ضمن ديوانه الاول « ضوء الفجر » الصادر سنة ١٩٠٩ م . وان كان شكرى بلا شك اكثر نجاحا وتوفيقا فى شعره المرسل من الزهاوى وذلك بسبب قراءاته الواسعة فى الادب الانجليزى وقراءاته لعظماء الشعر المرسل فى هذه اللغة (٢) مما مكنه من السير فى هذا الطريق بخطى ثابتة وروح نزاعة الى التحرر مما يستوجب علينا أن نخطو خطوة اخرى نقرر فيها انه اذا كنا قد اثبتنا سبق الزهاوى فى مجال الشعر المرسل فان هذا لا يمنعنا من أن نقرر ان « شكرى » يعتبر رائد الشعر المرسل فى العصر الحديث بخطواته الرائدة والسير عن اقتناع فى هذا الاتجاه متحررا من قيود القديم ، فى الوقت الذى نجد فيه الزهاوى مترددا « بين الحفاظ على القديم المأثور ، والثورة على تلك القيود التى تحد من حرية الشاعر ، او بعبارة هو من الذين يتوجسون خيفة من ثورة المحافظين اذا ما جهر برأيه الصريح ودعا اليه فى ايمان واصرار » (٣) ولذلك كان تجديده مقيدا وفى مواضع معينة . حيث يقول :

« انى لا أريد اليوم رفع القافية من كل اقسام الشعر ، فذلك عسير على الأذواق التى الفتها منذ عصور طويلة واحقاب بعيدة ،ولكن اى بأس فى أن يوجد نوع من الشعر المرسل كما يوجد المقيد ، وان يكون هذا النوع خاصا بالقصص والوصف والجدل والحكم ، حيث ينبغى أن يسير على صوت موسيقى الوزن حرا طليقا فى مجال واسع ، ولا يرسف فى قيوده مثقلا » (٤) . فالزهاوى بهذا الاتجاه المحافظ المتردد بين القديم والجديد لا ينكر القافية فى كل شعر بل يريد من الشاعر « أن ينتقل بعد بضعة أبيات الى روى جديد فان القصيدة لا تخلو من مطالب مختلفة ، مع مناسبة بعضها لبعض فيجعل لكل مطلب رويا مختلفا » (٥) ، ولذلك لا يعتبره الدكتور بدوى طبانة صاحب دعوة ولا زعيم مذهب يأخذ نفسه بمبادئه ثم يوالى الدعوة اليه ، ولكنه يرى فى الارسال تيسيرا وتخفيفا ، من غير اصرار » (٦) .

---

(١) راجع عالم الفكر المجلد ٤ العدد ٢ سنة ١٩٧٣ ص ٣٢٩ ، حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ص ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٦ .

(٢) حركات التجديد فى موسيقى ... ص ٣٣

(٣) التيارات المعاصرة فى النقد الادبى ص ٢٩٣

(٤) الزهاوى ودوانه المفقود ص ٩١٤

(٥) الزهاوى وديوانه المفقود ص ١٩٤ ، وراجع فى الادب العربى الحديث ص ٢١٣

(٦) التيارات المعاصرة فى النقد الادبى ص ٢٩٢ .

ولعل ذلك ايضا هو الذى جعل الدكتور احمد زكى ابا شـادى يعلن أن « شـكرى » أول من كتب شـعرا مرسـلا فى الادب العـربى الحديث (١) ، وانه الرائد المحلق فى الشعر المرسـل . ونفائسـه فى هذا المجال فرائد باقية وفخر للشعر العربى » (١) وهو ما نقرره بعد هذا الايضاح وندفع به قول صاحب حركات التجـديد فى موسـيقى الشعر العربى الحديث أن أبا شـادى لم يؤيد دعوته بريادة شـكرى للشعر المرسل ولم يذكر الزهاوى الذى تشير الدلائل الى انه أول من كتب شعرا مرسـلا فى القرن العشرين على الرغم من صداقتـه له ، وارجع ذلك الى مجاملة ابى شادى لشكرى — وكان على قيد الحياة — فى وقت كان الزهاوى فيه قد مات (٣) . ونبطل كذلك ما ذهب اليـه كمال نشأت (٤) من وقوع الكتاب والمؤرخين للشعرالحديث فى الخطأ عندما قالوا بريادة شكرى للشعر المرسـل . ولنؤكد مرة اخرى أن « شكرى » يعتبر بحق رائد هـذا اللون الجـديد فى الادب العـربى الحديث بتلك الطاقة الخلاقة والروح المتوثبـة الى التحرر من القيود وبما قدمه من نماذج وافية فى هذا المجال .

« مدرسة الديوان والتجديد فى القوافى » :

من الثابت أن قصيدة شكرى « كلمات العواطف » كانت البذرة الاولى لدى مدرسة الديوان فى التحرر من القافية . يقول شـكرى فى مقدمة هذه القصيدة ، « وهى من الشعر المرسل . فيها يشرح الشاعر ما يحزنه من أمور الحياة ومواقع هذه الامور من عواطفه ، ويطمح الى حياة أكمل من هذه الحياة ، وأسعد حالا وأكثر انصافا » (٥) .

ويقول منها :

نرى فى اليوم ما هـو فى أخيـه   كذاك حيـاة أبقـار السواقى !
ولولا عصب عينيهـا لـكانت   تعانى اليأس والسأم الدخيـلا
ولولا خـدعة الامـل المرجى   لأسلمنا النفوس الى الحمـام
وليس العيش الا ما نعمنـا   به أيام نمـرح فى الشـباب
اذا سـقط العجـوز على نعـيم   فقد سقط الهشيم على الزهور(٦)

---

(١) راجع « الشعلة » لابى شادى ص ١٠١ — ١٠٣ (القـاهرة ١٩٣٢) ، مسرح الادب ص ١٩١ (القاهرة ١٩٢٨) .
(٢) قضايا الشعر المعاصر ص ٨٥
(٣) التجديد فى موسيقى ... ص ٣٢ ، ٣٣
(٤) فى كتابه « أبو شادى وحركة التجديد » ص ٢٤٥
(٥) ديوان عبد الرحمن شكرى ص ٨٥
(٦) ديوان شكرى ص ٨٩

فاذا رجعنا الى أبيات هـذه القصـيدة التى بلغت مائة واثنين وستين بيتا ، لوجدنا ان « شكرى » على الرغم من اطلاق القافية فيها بين بيتين عشر مرات وبين ثلاثة أبيات مرتين وبين أربعة مرة واحدة، فانه اتى فى بعض أبياتها بحرف روى مشترك . فقد اتى بقافيةمتحدة وجمع بين أحد عشر بيتا فى قافية الراء المكسورة التى سبقها الف مد، ومن حيث موضـوعها فقـد جمعت ـ كما قال الشـاعر ـ خواطره فى هذه الحياة ولذلك جاءت أبياتها مستقلة لا رابط بينها الا فى القليـل النادر كما فى بعض أبيـات النموذج الذى قدمنـاه ، كما لم تكن على المستوى الفنى لشعر شكرى بما فيه من خيال مجنح وعاطفة جياشة ومعان ممتدة فكانت هذه القصيدة مخالفة لاتجاهه الفنى من ناحيتين:

الاولى : انها لم تكن على مستوى الشعر الجيد من المعانى القوية والتصوير الدقيق والأخيلة العالية .

وثانيها : انها قائمة على خواطر وأبيات مستقلة فانفـرط بذلك وحدة الموضوع ووحدة القصيدة التى كانت اساسا من اسس مدرسته ولذلك يقول عمر الدسوقى فى معرض حديثه عن هذه القصيدة «وربما ساقها على سبيل التجربة ، ولكنها مزقت اساسا من اسس نقده ، وهو الدعوة الى وحدة القصيدة وترابط أبياتها فى المعنى والموضوع ، وقد كان الموضوع وجدانيا ولذلك نفرت منها الآذان فعدل عنها الى الاقصوصة الشعرية » (١) .

والواقع ان « شكرى » لم ينصرف الى القصـة فقط بل كتب القصة وغيرها من الشعر المرسل فقد نظم قصائده « الجنة الخراب»، « عتاب الملك حجر » ونظم اقصوصتين همـا « واقعـة ابى قير » ، « نابليون والساحر المصرى » (٢) . والقصة الاخيرة قد جاءت فى ثلاثة وثلاثين بيتا من بحـر الكامل (٣) وتوافرت لها الوحدة العضـوية بين أبياتها . كما نظم من الشعر المزدوج مثل قصائده : « ثورة نفس » ، « كلمات النفس » ، « وعظ القـدر » (٤) . ومن قوله فى قصيـدته « ثورة نفس » :

---

(١) فى الادب الحديث ٢/٢٥.

(٢) هذه القصائد جمعها بالجزء الثانى وهى على التوالى فى صفحـات ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٣ ، ٢٠٥

(٣) أخطأ صاحب كتاب التجديد فى موسيقى الشعر .. فذكر أن أبيات القصيدة ٢٣ بيتا فقط . راجع ص ٢٤ من الكتاب المذكور .

(٤) القصيدة الاولى والثانية بالجزء الثانى أما الثالثة فبالجزء الثالث وصفحاتها على التوالى ١٦٩ ، ١٨٤ ، ٢٧٣ .

سأبذل جهدى فى تعلم رقصة لارقصها ان الحوادث تطرب
فيانفس قومى فارقصى فىجوانحى كما رقص المجنون يهذى ويلعب
فلا تعذلونى ان لليأس رقصة تعلمها المحزون من قسوة الأسى
وللنفس آهات من اليأس والجوى تحقر آهات الأناشيد والهوى (١)

ويلاحظ أن عبد الرحمن شكرى قد هدات حماسته للشعر المرسل بعد صدور ديوانه الثانى ، ولم يقل من المزدوج الا بعض قطع قليلة كقصيدته (« وعظ القدر » ، ٢٧٣/٣) ، (« الهوى حلم العمى» ٤٣١/٥) وله قصيدة بعنوان « الازاهير السود » (٢) جاءت قافيتها متحدة فى كل ثلاثة ابيات يبدؤها هكذا :

قد جنينا من ازاهير الردى زهرة اليأس وازهار الأسى
زهرة سوداء لا تعدلها زهرة حمراء من زهر الهوى
كيف تهوى زهرة اوراقها من دموع الصب تندى والدما
تشعل الوجد ولوعات الغليل وهى مثل الجرح فى صدرالقتيل
ودماء القلب مجرى بمسيل دمه رى جذور واصول
كلما زاد احمرارا لونها راح جسمى بشحوب ونحول

كما ان ابياتها يشملها التصريع ما عدا البيت الأخير فى هذه الأبيات . فاذا اتجهنا الى المازنى فاننا نجده « قد اطرى شكرى على جراته » (٣) عندما نظم قصيدته « كلمات العواطف » ، واعتبر ذلك مذهبا جديدا فى الشعر وان الذين لا يوافقون « على اطلاق القافية قوم خانهم القريض وعقهم البيان ووجدوا من القافية عونا على تصديعنا وايذائنا ، وان رفضهم لهذا المذهب الجديد لدليل على عجزهم وخلوهم من الروح الشعرية ، اتراهم يلتزمون القافية فى أحاديثهم حتى يلتزموها فى نظمهم ، وهل طبيعة المرء تمهله حتى يفتش عن كلمة توافق القافية ، لعلهم حسبوا أنهم أرشد من الطبيعة ، وأحكم منها صنعا ، والله لو كان للطبيعة زلة لكانت فى وجودهم فى هذا العصر ، والأولى بهم الحياة فى القرون الوسطى » (٤) . وهذه ولا شك ثورة جامحة على القافية والمتمسكين بها . ولعل ما فيها من مغالطات واضحة جعل المازنى لا يتحمس فى شعره بنفس القدر الذى تحمس به فى هذه الكلمة

---

(١) ديوان عبد الرحمن شكرى ١٦٩/٢
(٢) ٢٢٧/٣
(٣) فى الادب الحديث ٢٦٩/٢
(٤) راجع جريدة الدستور الصادرة فى ٢٧ مارس سنة ١٩٠٩ ، وشاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ص ٢١٧ .

ولا يضمن ديوانه الأول سوى قصيدته « ثورة نفس » (١) بقافية مزدوجة وهى رد على قصيدة صديقه عبد الرحمن شكرى التى أرسلها اليه بنفس العنوان وكانت من الشعر المزدوج . وهذا يوضح لنا أن قصيدة المازنى لم تكن نابعة عن اقتناع بالقافية المزدوجة بقدر ما هى مجاراة لزميله شكرى ، وليس له بهذا الجزء مما لم يلتزم فيه القافية الواحدة غير تلك القصيدة وابيات ستة بعنوان «الى صديق» قدمها بقوله « وهى ابيات قافيتها غريبة » (٢) حيث جعل روى البيتين الأول والثالث « الباء » ، والثانى والرابع « الهمزة »والخامس والسادس « الكاف » حتى اذا كان ديوانه الثانى الصادر سنة ١٩١٧ نجد المازنى يكتب الشعر المرسل الى جانب الشعر المزدوج ولكنه كان مقلا ، فقد ترجم « حواء والمرآة » من الفردوس المفقود « لملتون » شعرا مرسلا وهى قصيدة من خمسة عشر بيتا ، وله ابيات اربعة مزدوجة بعنوان « العقل والموت » (٣) .

فاذا انتقلنا الى ديوانه الثالث وجدنا له « معاهدة غرامية » (٤) فى ابيات مزدوجة القافية جاءت على شكل مثان وفيها يقول :

غننى يا ريح حتى تغمضى	أعين الفكر عساه ان ينام
وامسحى وجهى وتغضين الاسى	واطردى عنى شياطين المنام

***

ان فى اذنى أعاصير الشتاء	وبقلبى وحشة البيد القواء
تصف العين اذا قلبتها	كل شىء لى فى أسر الشقاء

***

كما ان له ابيات اربعة بعنوان « وقفة فى الحياة » (٥) جاء البيت الاول والثالث على حرف روى واحد ، والثانى والرابع على حرف آخر وبذلك لا نرى للمازنى من الشعر المرسل قصيدته المترجمة « حواء والمرآة » . اما قصيدتاه القصيرتان « الى صديق » ، و«وقفة فى الحياة » فقد جعل الشاعر قافيتهما على نظام غربى - كما يقول -

(١) ديوان المازنى ٤٢/١
(٢) ديوان المازنى ٨٩/١
(٣) ديوان المازنى ٢٠٥/٢
(٤) ديوان المازنى ٢١٧/٣
(٥) ديوان المازنى ٢٣٥/٣

حيث جعل للأبيات الفردية حرف روى مشتركا ، وللأبيات الزوجية حرفا آخر مشتركا بينها على نحو ما فعل شكرى فى قصيدتيه « أم اسبرطية قتلت ابنها » ، و « الزوجة الغادرة » مما يتضح معه أن المازنى كان يجارى بهذه الأعمال صديقه عبدالرحمن شكرى ولم يكتبها عن اقتناع بهذا الاتجاه ولذلك لم يقبل عليه اقبال شكرى اذ كل ما قدمه هذا الاتجاه من شعر مزدوج أو مرسل القافية لا يعدو تجارب قليلة لا تمثل مذهبا أو اتجاها واضحا .

وقد لاحظ الكثير من النقاد والدارسين ذلك . تقول الدكتورة نعمات فؤاد : « والمازنى الشاعر لم يكن مجددا فى القوافى والأوزان على الرغم من أن مدرسته كانت تدعو الى التجديد فى أوائل الحركة الأدبية » (١) . أما العقاد فقد تنبأ بانتشار هذا الاتجاه المتحرر من القافية فى بداية حياته الادبية حيث قال : « لا مكان للريب فى أن القيود الصناعية ستجرى عليها أحكام التغيير والتنقيح ، فان أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر تفتحت مغالق نفسه ، وقرأ الشعر الغربى ، فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين فى أيديهم القوالب الشعرية ، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربى على وضعه فى غير النثر » (٢) . كما شايع زميليه عبدالرحمن شكرى والمازنى فى الخروج على شكل القصيدة القديم وكتب مقدمة ديوان المازنى الأول أشاد فيها بهذا الاتجاه من زميليه ورأى أن ما فعله شكرى والمازنى من تنوع القوافى أو ارسالها ليس غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافى وتنقيحها ولكنه بمثابة تهيىء المكان لاستقبال المذهب الجديد (٣) . ورأى أن هذا الاتجاه الجديد سيفتح مجالات جديدة للقصيدة العربية التى اقتصرت على النوع الغنائى على امتداد عمرها الطويل . « اذ ليس بين الشعر العربى وبين التفرع والنماء الا هذا الحائل ، فاذا اتسعت القوافى لشتى المعانى والمقاصد وانفرج مجال القول بزغت المواهب الشعرية على اختلافها ، ورأينا بيننا شعراء الرواية وشعراء الوصف ، وشعراء التمثيل » (٤) ولم ينس أن يدعم هذه الآراء بأسانيد من الشعر العربى .

---

(١) أدب المازنى ص ١١١

(٢) عباس العقاد مقدمة ديوان المازنى ١٤/١ وراجع عباس العقاد ناقدا ص ٧٠١ ، ٧٠٢ ، التيارات المعاصرة ص ٢٩٤

(٣) راجع مقدمة ديوان المازنى ١٤/١

(٤) المصدر السابق والصفحة .

القديم اذ كانت العرب « لا تنكر القافية المرسلة فقد كان شعراؤهم يتساهلون فى التزام القافية » (١) .

وقد ناقشنا هذا الرأى فيما مضى ونحن الآن نعرض لرأى العقاد واقتناعه الكامل بضرورة اطلاق القافية وتعديل الأوزان وتنقيحها لأن « مراعاة القافية والنغمة الموسيقية فى غير الشعر الغنائى فضول وتقيد لا فائدة منه ، وانه لا بد من أن ينقسم الشعر على التدريج الى أقسام يكون الشعر فى بعضها اكثر من الموسيقى فتزول أو تضعف هذه القيود اللفظية التى هى من بقايا الموسيقى الأولى فى الشعر » (٢) . وكان طبيعيا مع هذا الحماس الشديد لصورة الشعر الجديدة التى رآها عند زميليه وتأييده الحار لهما أن يتابع المسيرة وينظم الشعر المتحرر من القافية . وقبل أن نعرض لوجهة النظر الأخرى عند العقاد نستعرض بعض النماذج التى نظمها متحررة من القافية قبل ان يتحول الى مهاجم لهذا الاتجاه ورافض له .

ويهمنى — قبل أن اعرض لهذه النماذج — ان أثبت هنا ان الاتجاه الى القافية المرسلة عند شكرى والمازنى وجد فى فترة زمنية محددة ثم ارتدا عنها والتزما القافية الموحدة فى أشعارهما كما أوضحنا عند حديثنا عنهما . أما العقاد فقد تحول الى مهاجم لهذا الاتجاه بعد فترة من الزمن ، ونعى على الشعراء تركهم للقافية ، الا أنه كشاعر لم يترك هذا الاتجاه فى شعره بل حاوله من فترة الى أخرى على مدى دواوينه السبعة التى نشرها . وسنقدم النماذج الدالة على ذلك .

١ — ففى ديوانه الأول « ديوان العقاد » نجد قصيدته « سباق الشياطين » (٣) تسير على نظام الموشح حيث جعل للموشح مذهبا من بيتين تتحد عروضاهما فى قافية وضرباهما فى قافية أخرى ويأتى بالدور من ثلاثة أبيات تتحد أعاريضها فى قافية وأضربها فى قافية أخرى ، حيث يسير الموشح هكذا :

يا شياطين الدجى حى هلا وتغنى الآن بالفعل الذميم
أيكم فى الناس أمضى منصلا فله عندى مقاليد الجحيم

***

---

(١) مقدمة ديوان المازنى ١/١٥
(٢) مطالعات فى الكتب والحياة ص ٢٨٠ ، ٢٨١ وراجع عباس العقاد ناقداص ٧٠٤
(٣) ديوان العقاد سنة ١٩١٦ ص ٣٥

رن فى الندوة صوت الكبرياء ... رائع الصيحة مرهوب الصدى
قال انى انا داء الاعلياء ... انا داء لهمو فيه الردى
مالىء بالغيظ قلب الصغراء ... تارك النابه فيهم اوحدا
رب خير بت اجريه على ... منهج الفتنة والشر العميم
ووضيع رحت اذروه الى ... مطلع النجم كما يذرى الهشيم

***

وتستمر القصة فى سبع مقطوعات أخرى على هذا النحو الذى ذكرناه .

ومن موشحاته ايضا قصائده : « حسبى » (١) ، و « سر الدهر » (٣) ، و « سكران » (٢) ، و « دعابة » هذه القصيدة الخفيفة الراقصة التى يقول فيها :

شكوت وان شكاتى اليك ... ايظما قلبى ويجوى لديك
وماء الملامة فى وجنتيك ... ايظما والماء يجرى هدر
افى قبلة من لماك الشبم ... اثمت فكم عاشق قد أثم
فخذ مائتى قبلة فانتقم ... اليس الجزاء وفاء الضرر (٤)

و « اسحار أيار » (٥) تسير على نظام المقطوعات الا أنه لم يلتزم فى كل [illegible] منها عدد الابيات فى المقطوعة قبلها . فمقطوعة من ثلاثة أبيات واخرى من خمسة او سبعة او من عشرة أبيات ، كما يلاحظ على القصيدة انها متحررة من القافية ولكن التصريع يشمل أبيات القصيدة كلها مما يطلق عليه « المزدوج » (٦) وقصيدة «عند حلاق» (٧) تسير على نظام الازدواج السابق . كما يستخدم العقاد نظام المثلثات . وهو أن ينظم القصيدة فى مقطوعات من ثلاثة اشطر تتكرر فيها قافية الشطر الثالث كقصيدته « المعرى وابنه » والتى يقول فيها :

يا ابى أطال فى الظلام قعودى ... فمتى انت مخرجى للوجود
طال شوقى اليك فاحلل قيوى
يا ابى عالم الظلام مخيف ... ليس يقوى عليه طفل ضعيف
فأجرنى من ظله الممدود (٨)

وقصيدته « السلو » (٩) تسير على نظام المثلثات أيضا . أما عن

(١ ، ٢ ، ٣) ديوان العقاد سنة ١٩٦٧ ص ١٧٧ ، ٢٦١ ، ١٩١ على التوالى
(٤) ديوان العقاد سنة ١٩٦٧ ص ٩٢ ، اشبم : البارد .
(٥) ديوان العقاد سنة ١٩١٦ ص ٧٠ وقد حذفت من الطبعة الثانية .
(٦) وهو أن تتغير القافية مع كل بيت فى القصيدة مع مراعاة التصريع فى الابيات .
(٧) ديوان العقاد سنة ١٩١٦ ص ١٢٤
(٨) ديوان العقاد سنة ١٩٦٧ ص ١٨٨
(٩) ديوان العقاد سنة ١٩٦٧ ص ٢٣٢

قصائده الاخرى التى اختلف نظام القافية فيها سواء أكانت على نظام المزدوج أو المربعات او المخمسات أو الموشح ، وجاءت بديوانه الذى جمع فيه الاجزاء الاربعة فاننا نذكر منها ما يلى :

قصيدة : « بعد عام » بديوان وهج الظهيرة ص ١٤٦ من ديوان العقاد طبعة ١٩٦٧

قصيدة : « أمنا الارض » بديوان وهج الظهيرة ص١٥٣ منديوان العقاد طبعة ١٩٦٧

قصيدة : « ترجمة شيطان » بديوان اشباح الاصيل ص ٢٤١ من ديوان العقاد طبعة ١٩٦٧

قصيدة : « يوم الذكر بعد عام » بديوان اشجان الليل ص٣١٩ من ديوان العقاد طبعة ١٩٦٧

قصيدة : « ثورة النفس » بديوان أشجان الليل س٣٤٤منديوان العقاد طبعة ١٩٦٧

قصيدة : « الوحيد الغريق » بديوان اشجان الليل ص ٣٤٦ من ديوان العقاد طبعة ١٩٦٧

فاذا انتقلنا الى دواوينه الخمسة التى صدرت بعد ذلك فاننا سنلاحظ أن العقاد لم يتوقف عن التحرر من القافية بل العكس هو الصحيح . فلقد زاد استعماله لجميع القوافى المتنوعة من متحررة الى مزدوجة الى موشحات وغيرها حتى اذا أردنا أن نجرى مقارنة بين استخدامه للقافية المتنوعة فى ديوانه الاول (بأجزائه الاربعة) وفى الدواوين الخمسة التالية له فاننا سنجد أن نسبة القافية المتنوعةالى نسبة القافية الموحدة فى الفترة الثانية تمثل نسبة أعلى من النسبةالتى كانت فى ديوانه الاول . ولقد قمت بعملية حصر للأبيات التى تضمنها ديوان العقاد الاخير « بعد الاعاصير » الصادر سنة ١٩٥٠ فوجدتها حوالى ١٠٢٠ (عشرين وألف بيت) ، منها ٨٢٠ (ثمانمائةوعشرون بيتا) التزم فيها قافية موحدة ، ومائتا بيت جاءت قافيتها مختلفة فى القصيدة الواحدة ، منها موشح واحد هو «نور» ١٦ بيتا ، وبعملية حسابية نجد أن نسبة الأبيات التى لم تلتزم قافية واحدة الى نسبة الابيات التى التزمت القافية الموحدة هى حوالى ١ر٠ الى ٤ ونسبة الابيات مختلفة القافية الى أبيات الديوان جميعها حوالى ٢٠ فى المائة وهذه ولا شك نسبة كبيرة وعالية ان دلت على شىء فانما تدل على اهتمام العقاد بالسير فى هذا الطريق واقتناعه بعدم الالتزام بالقافية الواحدة ، وهذه هى قصائد ديوان « بعد الاعاصير » التى تنوعت قافيتها : « بقايا عام ٣٠ بيتا » ، « نعمة من نقمة ١٥ بيتا » ، « قيثارة

تبعث ٣٥ بيتا » ، « نور ١٦ بيتا » ، « معجزة برهان ٣٦ بيتا » ، « الى الشفاه لا الى الآذان ١٠ ابيات » ، « الى الدنيا ـ الى الدير ٨ ابيات » ، « فى محراب المطران ٤٩ بيتا » (١) ومن قصيدته « فى محراب المطران » التى قيلت فى تكريم الشاعر خليل مطران : —

نا داك ابنـــاء العـــرو   بة باسم شاعرها المجيد
فأل تجـــدده الطـوا   لع كل يوم فى سـعود
الآن فاهنـــأ بالعـرو   بة وهى «جامعة» تسود

***

انطقت بالعربية الفصـ   ـحى اعاجم شكسـبير
ونقلتهـم نقـــل الاما   نة فى الكبير وفى الصغير
بدلت فى لغة اللســـا   ن ولم تبدل فى الضمير(٢)

***

وقد حاول عبد الحى دياب أن يقوم بحصر شامل لقصائد دواوين العقاد الملتزمة أبياتها للقافية الموحدة والمتحررة منها فوجد أن نسبة القافية المتنوعة الى القافية الموحدة فى ديوان العقاد الاول « بأجزائه الاربعة » تمثل ٢ر٥ فى المائة (٣) . وتمثل فى المرحلة الثانية فى دواوينه الخمسة ١٤ فى المائة (٤) .

واذا سلمنا بهذه النسبة فاننا نجد نسبة القافية المتنوعة فى المرحلة الثانية قد ارتفعت الى ما يزيد على ضعفين ونصف عما كانت عليه فى المرحلة الاولى . فاذا وازنا هذه النسبة الاخيرة بما فى ديوان العقاد الاخير « بعد الاعاصير » من قواف متنوعة فاننا نلاحظ أن مؤشر الزيادة يسجل ارتفاعا آخر فى هذه النسبة وصلت الى ٢٠ فى المائة كما اوضحنا ، مما يدل دلالة قاطعة على أن العقاد قد اهتم اهتماما ملحوظا بتنويع القافية طوال حياته الشعرية وكان يخطو بها مع كل ديوان جديد خطوات اخرى نحو التمكين لها وافساح المجال امامها .

---

(١) ديوان « بعد الاعاصير » وصفحاته على التوالى : ٢١٠ ، ٢١٢ ، ٢١٣ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢١٨ ، ٢٢٢ ، ٢٤٠ من خمسة دواوين للعقاد .

(٢) ديوان بعد الاعاصير ص ٢٤٠ ، ٢٤١ من خمسة دواوين .

(٣) راجع شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ص ٢١٢

(٤) راجع السابق ص ٢٣٠ وقد ذكر الباحث ان الزيادة تعادل ما يقرب من ٥ فى المائة عن نسبته فى المرحلة الاولى وهذا خطأ واضح .

وفى ايجاز سريع أعرض للقصائد التى جاءت قافيتها متنوعة فى دوانين آخرين من دواوين العقاد الخمسة لتكون كمرجع لمن اراد المقارنة والدراسة فى هذا المجال . والديوانان هما « هدية الكروان » الصادر سنة ١٩٣٠ والثانى « أعاصير مغرب » الصادر سنة ١٩٤٢ . ففى الديوان الاول نجد القصائد التالية : « غن يا كروان » ، و « شفاعة الغراب » ، و « متى » ، و « ساعى البريد » ، و « حلم اليقظة » ، و « النيل الغاضب » ، و « مولد — أو نشوء وارتقاء » ، و « صنوف حب » ، و « مناجاة الدنيا » ، و « البيلا » ، و « هجاء الدهر » ، و « نصيب الحى والميت » (١) ومن قصيدة « ساعى البريد » يقول العقاد :

هل ثم من جديد يا ساعى البريد

***

لو لم يكن خطابى فى ذلك الوطاب
لم تطو كل باب يا ساعى البريد

***

ما ذلك التنسيق والجمع والتفريق
والقفز والتعويق يا ساعى البريد (٢)

وفى ديوانه « أعاصير مغرب » القصائد : « عمر زهرة » ، و « الصدار الذى نسجته » ، و « قولى مع السلامة » ، و « جزاء التحدى » ، و « من تقليد نشيد الاناشيد » ، و « تقويم العام » ، و « عام ثان » ، و « عام ثالث » ، و « بعد سنة » ، و« تربصى اذا احتواك قفصى » ، و « عدنا والتقينا » ، و « نذر مقبول » ، و « من الاستاذ عماد » ، و « الى الاستاذ عماد » ، و « بنيته » ، و « هنت والله » ، و « آه من التراب » ، و « جنة الخيام » ، و « بيجو »(٣) ومن قصيدته « آه من التراب التى يرثى بها الكاتبة العربية الفضلى الآنسة « مى زيادة » :

---

(١) ديوان هدية الكروان وصفحاتها على التوالى : ١٧ و ٢٢ و ٢٦ و ٢٤و٤٣و٤٥ و٥٨ و٦١ و٦٩ و٧٤ و٧٨ و٨٢ من خمسة دواوين للعقاد .

(٢) ديوان هدية الكروان ص ٣٤ من خمسة دواوين .

(٣) ديوان اعاصير مغرب صفحات : ١٠٧ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٥ ، ١٢٨ ، ١٣٠ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٥٤ ، ١٧٤ ، ١٨٥ على التوالى من خمسة دواوين .

سائلو النخبـة من رهط النـدى
أين مى ؟ هـل علمـتم أين مى ؟
الحـديث الحـلو واللحن الشـجى
والجبين الحـر والوجـه السـنى
أين ولى كوكبـاه ؟ أين غاب ؟

***

أسـف الفـن عـلى تلك الفنـون
حصدتها ، وهى خضراءُ السـنون
كل مـا ضـمته منهن المنـون
غصص مـا هان منهـا لا يهـون
وجراحات ، ويأس ، وعـذاب (١)

***

وتكون هذه القصائد دليلا قاطعا ينقض ما قاله العقاد بعد ثلاثين سنةمن كتابة مقدمة ديوان المـازنى الاول والتى ناصر فيها الاتجاه الى التحرر من القافية ورحب به ترحيبا حارا اذ يقول : « انه كان هـو وزميله المـازنى لا يستطيبان اهمال القافيـة وكانا يشايعان زميلهما عبد الرحمن شكرى بالرأى وانه قد نظم القصـائد الكثار من شـتى القوافى ثم طواها – على حد تعبيره – ولم ينشر منها بيتا واحدا لانه لم يكن يستسيغها ولايطيق تلاوتها بصوت مسموع وان قلت النفرة منهـا وهى تقرأ صامتة ما بين القرطاس » (٢) . وكما يقول عبد الحى دياب « يبدو أن طول العهد ما بين حديثه هذا وانشاده الاشـعار التى من هذا النوع قد انساه أنه كان ينشرها فى بعض الاحيان » (٣) .

والواقع أنه يجب أن نفرق بين العقاد الشاعر والعقاد الناقـد فالعقاد لا يستسيغ اختـلاف القافية او التحرر منها بعد طول ممارسة وتجارب كان يشايع فيها زميله عبد الرحمن شكرى « لافساح الفرصة للتجربة عسى أن تكون النفرة عارضة لقلة الالفة ، وطول العهد بسماع

---

(١) ديوان « أعاصير مغرب » ص ١٥٣ من خمسة دواوين .

(٢) راجع : يسالونك مقال « فى الشعر العربى » ص ٨٧ ، وراجع شاعريةالعقاد فى ميزان النقد الحديث ص ٣٣٢ ، عباس العقاد ناقدا ص ٧١١ ، ويذكر محمد خليفة التونسى أن هذا القول من العقاد كان سنة ١٩٤٤ وجاراه فى ذلك الدكتور بدوى‌طبانة فى كتابه التيارات المعاصرة فى النقد الادبى راجع ص ٣٠٨ من فصول من النقد عنـد العقاد ويرى صاحب كتاب التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث أنذلك كانسنة ١٩٤٣ راجع ص ٥٥ من الكتاب المذكور .

(٣) شاعرية العقاد هامش ص ٣٣٢

القافية » (١) ولكنه يرى بعد هذه التجربة ومرور ثلاثين سنةمن كتابته مقدمة ديوان المازنى ان اختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعه عن الاسترسال فى متعة السماع ، ويفقده لذة القراءة الشعرية والقراءة النثرية علىالسواء . لأن القصيدة المرسلة عنده لا تطربنا بالموسيقية الشعرية ولاتطربنا غير مترقبين لها من موقع الى موقع ومن وقفة الى وقفة (٢) . كما تبين « أن سليقة الشعر العربى تنفر من الغاء القافية كل الالغاء حتى فى الابيات التى تحررت منها بعض التحرر وان الابيات الاربعة التى نقلها عن الشعر القديم فى المقدمة التى كتبها لديوان المازنى مستشهدا بها على أن العرب ما كانت تنكر القافية . هذه الابيات التى رواها عن شاعر قديم قد اختلف فيها حرف الروى ولم تختلف فيها الحركة فى جميع الابيات للزوم الضم فيها جميعا ، والضم حركة كالحرف فى الآذان وان لم تشبهه فى أحكام العروضيين والنحاة » (٣) بل ان العقاد قد استخدم حجج المعارضين للشعر المرسل فى شرح أسباب انلاسه فى الشعر العربى ، ليخلص من هذا كله الى ان تلك الدعوة قامت على فكرة متعجلة خاطئة وانها نشأت بعد اطلاع قراء العربية على تاريخ الادب المقارن بين اللغات وابتداء حركة الترجمة من اللغات الاوربية . (٤) .

وبذلك كانت هذه الآراء الداعية الى تغيير شكل القصيدة اداة للهدم والتخريب ، وان هذه الدعوة لا تأتى من جانب سليم ، ولا تؤدى الى غاية سليمة ، وأن العجز عن أوزان الشعر العربى والدعوة الى ابطاله نقص فى الملكة الفنية (٥) ثم يؤكد على ان «خلاصة التجارب الواقعية — فى الزمنين القديم والحديث — توضح لنا أن القافية لم تكن سببا لاختفاء المسرحية الشعرية من الادب العربى القديم ، ولم تحل فى الزمن الحديث دون ترجمة الملاحم أو وضع الروايات المسرحية فى شتى الموضوعات من حوادث الحاضر و حوادث التاريخ ، وأن كل صعوبة تعزى الى القافية العربية لم تكن لتعجز العامة الجهلاء عن نظم الملاحم والقصص ونظم الامثال والعبر على الاسلوب الذى يتداولها جمهرة

---

(١) يسالونك ص ٨٧ .

(٢) السابق ص ٨٨ وراجع فصول من النقد عند العقاد ص ٣٠٨ مطبعة دار الهنا.

(٣) راجع يسالونك ص ٨٨ ، ٨٩ ، فصول من النقد عند العقاد ص ٣٠٨ وتردد فى التيارات المعاصرة فى النقد الادبى ص ٢٩٥ ، ٢٩٦ ، عباس العقاد ناقدا ص ٧١١ ، ٧١٢ ، شاعرية العقاد فى ميزان النقد ص ٢٢٣ .

(٤) راجع شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ص ٣٢٤ ، وعباس العقاد ناقدا ص ٧١٩ ، أشتات مجتمعات ص ١٠٤ .

(٥) راجع اشتات مجتمعات ص ١٠٤ — ١٠٦ ، وراجععباس العقاد ناقداص ٧١٩

الاميين ، فضلا عن الشعراء والدارسين » (١) ثم يقرر فى النهاية أن تلك السنين التى «مضت منذ ابتداء التفكير فى الشعر المرسل قد مضت على غيرطائل لاننا عرفنا فى هذه الفترة ما نسيغ ومالا نسيغ . فعدل الشعراء عن تجربة الشعر المرسل الذى تختلف قافيته فى كل بيت وجربوا التزام القافية فى المقطوعات المتساوية ، او فى القصائد المزدوجة والمسمطة وما اليها فاذا هى سائغة وافية بالغرض الذى نقصد اليه من التفكير فى الشعرالمرسل ، لانها تحفظ الموسيقية ، وتعين الشاعر على توسيع المعنى والانتقال بالموضوع حيث يشاء . ومن ثم يصح أن يقال : ان مشكلة القافية فى الشعر العربى قد حلت على الوجه الامثل، ولم تبق لنا من حاجة الى اطلاقها بعد هذا الاطلاق الذى جربناه والفناه » (٢) وتأسيسا على ذلك كله فان العقاد يرى انه « ليس من اللازم اللازب أن نجارى الاوربيين فى تسويغ ارسال القافية على اطلاقها عى كره الطبائع والاسماع وبخاصة حين نستطيع الجمع بين طلبنا من المتعة الموسيقية وطلبة الموضوعات العصرية من التوسع والافاضة فى الحكاية والخطاب » (٣) .

وما يعتقده العقاد ويشعر به بعد هذه التجارب « ان تنويع القوافى اوفق للشعر العربى من ارساله بغير قافية ، وانه يقبل التنويع فى أوزان المصاريع والمقطوعات على اسلوب الموشحات فيتسع للمعانى المختلفة والموضوعات المطولة ، ولا ينفصل عن الموسيقية التى نشأ فيها ودرج عليها ، ولعلنا لا نحتاج الى تيسير أوسع من هذا التيسير . كائنا ما كان موضوع القصيد وان طال غاية المطال » (٤) وهذا — ولا شك — كلام جيد وفهم واع لطبيعة الشعر العربى ونفرة الطبائع والملكات من القوافى المتعددة الا أن الباحث مهما يتلقف لردة العقاد عن دعواته التجديدية من أسباب قدتكون مقبولة لديه ، فان أشعار العقاد فى المرحلة الثانية تلقف هذه لاسباب جميعا ، وتؤكد لنا الردة لدى العقاد من جديد » (٦) . لنعود فى النهاية الى وجوب التفرقة بين العقاد الناقد والعقاد الشاعر الذى لا يلتزم بآرائه النقدية فيما ينظمه من شعر وما يشدو به من أنغام .

---

(١) أشتات مجتمعات ص ١١٠ .

(٢) يسألونك ص ٩٠ وراجع التيارات المعاصرة فى النقد الادبى ص ٢٩٧ ، وعباس العقاد ناقدا ص ٧١٣ .

(٣) يسألونك ص ٩١ ، وراجع عباس العقاد ناقدا ص ٧١٣ .

(٤) من مقال للعقاد « التجديد فى الشعر » حياة قلم ص ٣٢٩ (الهلال ديسمبر سنة ١٩٦٤) .

(٥) شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ص ٢٣٧ .

التجديد فى الاوزان :

اذا كانت مدرسة الديوان قد أحست بنفرة الاذان من القافية المختلفة وعدم ملاءمتهاللذوق العربى فانصرف عنها شكرى والمازنى بعد فترة من حياتهما الادبية ولم توجد بعد ذلك فى دواوينهما ، وعاد العقاد الى مطالبة الشعراء بالالتزام بالقافية الموحدة فى أشعارهم وان لم يلتزم هو بذلك فى أشعاره التى تضمنتها دواوينه العديدة فان الشىء الثانى الذى حاولوه هو التصرف فى البحور الشعرية مع الالتزام بالحدود الموسيقية حتى يستطيعوا توسيع النطاق الموسيقى للبحور التقليدية ، توسيعا لا تنكره تلكالبحور ولا تتجافى عنه آذان السامعين وأذواقهم(٢). بل ان العقاد بعد تجربته فى القافية المتنوعة قد اقترح حلا لصعوبة التزام البحر الواحد فى الملاحم والمطولات وهو تغيير البحر عندالانتقال من موضوع الى موضوع حيث يقول : « ان فى وسع الشاعر اليوم ان ينظم الملحمة من مئات الابيات فصولا فصولا ، ومقطوعات مقطوعات ، وكلما انتهى من فصل دخل فى بحر جديد يؤذن بتبديل الموضوع ، وكلما انتهى من مقطوعة بدأ فىقافية جديدة تريح الاذن من ملالة التكرار ، ويمضى القارىء بين هذه الفصول والمقطوعات كأنه يمضى فى قراءة ديوان كامل ، لايريبه منه اختلاط الاوزان والقوافى ، بل ينشط به الى المتابعة والاطراد» (٢) . والناظر فى شعرهم يجد أنهم اتجهوا الى البحور القصيرة والمجزوءة والموشحات ، والتنويع فى الشطرات طولا وقصرا فى بعض قصائدهم مما يتناسب مع الانشاد وتحريك المتلقى والوصول الى داخله بتلك النغمات السريعة والموجات القصيرة ، وتنفيسا عن وجداناتهم المكلومة .. فمن الاوزان القصيرة يستخدم العقاد الرجز فى قصيدته « قولى مع السلامة » والتى يقول فيها :

الأشطر

قولى مع السلامة والحب والكرامة
حديثك الممتع لى
من ثغرك المقبل
وانت لى فى منزلى
وشيكة أن تخجلى
من قبلة حرى الى
لغو الى ابتسامة

---

(١) راجع : « الشعر بين الجمود والتطور » المكتبة الثقافية العدد ١١٤ ص ٢٤ للعوضى الوكيل .

(٢) يسالونك ص ٩٠ وراجع فصول من النقد عند العقاد ص ٣٠٩ ، ٣١٠ .

ولا تقـــولى عنـــدها
لا . لا . مع الســلامة
حتى الى يوم القيــامة (١)

وشكرى ينظم على بحر المقتضب ـ احد البحرين اللذين أنكرهما الاخفش ـ مقطوعة بعنوان « الهوى » يقول فيها :

راحــة الهــوى تعب   واحتمـــاله عجب
لم يــدع بنـــا رمقـــا   ان صـــدقه كـــذب
واعــــز مطلبـــــه   ان جـــــده لعـــب
الحبيب محتـــــكم   فالقـــلوب تضطـرب (٢)

وهى ـ كما يقول السحرتى ـ(٣) مجاراةمكشوفة لقصيدة الحسن ابن هانىء التى استهلها بقوله :

حامـــل الهـوى تعب   يستخفـــه الطـرب

ويجرى العقاد محاولة جديدة فى تغيير الاطار الموسيقى للقصيدة القديمة فيستخدم بحر الرمل (فاعلاتن ست مرات) تاما فى الشطر الاول ويقتصر فى الشطر الثانى على تفعيلة واحدة وذلك فى قصيدته « بعد عام » (٤) والتى يبدؤها هكذا :

كاد يمضى العـــام يا حلو التثنى   أو تــولى
ما اقتربـنا منـــك الا بالتمنـى   ليس الا

مذ عرفناك عرفنـــا كل حســـن   وعذاب
لهب فى القلب ، فـردوس لعينى   فى اقترابى

ويرى عز الدين اسماعيل أن هذه المحاولة لا تعدو أن تكوناضافة لقيد جديد لا تخففا من القيود القديمة لانها اضافت لازمة جديدة هى تلك القافية الداخلية فى البيت ، وكثير من أبيات الشعر القديم قدصنع فيها أصحابها هذه القافية الداخلية ، ودرس البلاغيون هذه الظاهرة

---

(١) ديوان أعاصير مغرب ص ١١١ من خمسة دواوين .
(٢) ديوان شكرى الاول ص ٧٧ من دوانه الجامع.
(٣) الادب المعاصر على ضوء النقد الحديث ص ١٦٤ .
(٤) ديوان وهج الظهيرة ص ١٤٦ من ديوان العقاد .

تحت عنوان «التقسيم» والمقصود تقسيم البيت الى وحدات ثلاث أو أربع وكل منها تنتهى بنفس القافية التى ينتهى بها البيت . قد تحدث مخالفة فتتفق قوافى الوحدات الثلاث الاولى وتختلف عن قافية البيت الاصلية » (١) . ويبدو ان عز الدين اسماعيل اراد ان يوضح اعتراضه على القافية الداخلية فى القصيدة . أما أن العقاد قد اقتصر فى الشطر الثانى على « تفعيلة واحدة » من « ثلاثة » هى أجزاء بحر الرمل فلا شك انها محاولة جديدة فى التنغيم الموسيقى التى وصفها الدكتور بأنها من ابرز المحاولات التى حاولت بها مدرسة الديوان تغيير الاطار الموسيقى التقليدى للقصيدة (٢) .

وقد تأثر المازنى باتجاه العقاد الى التصرف فى البحور الشعرية فاقتصر على تفعيلة واحدة فى الشطر الثانى فى قصيدته « ليل وصباح » والتى يقول فيها :

خيم الهم على صدر المشوق
يا صديقى (٣)

فهذه القصيدة من بحر الرمل ابقى المازنى على تفعيلة واحدة فى الشطر الثانى منها وهى « فاعلاتن » . وفى قصيدته « اين أمك — محاورة مع ابنى محمد » يتصرف فى هذا البحر فيجعل ثلاث تفعيلات فى السطر الاول ثم تفعيلتين فى السطر الثانى وواحدة فى السطر الثالث وكلها من نوع واحد فيقول فيها :

لم اكلمه ولكن نظرتى
سألته : اين أمك ؟
أين أمك ؟
وهو يهذى لى على عادته
منذ تولت كل يوم
كل يوم
فانثنى يبسط من وجهى الغضون
ولعمرى كيف ذاك
كيف ذاك (٤)

---

(١) الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره ص ٥٧ .
(٢) راجع السابق والصفحة
(٣) ديوان المازنى ٢٤٥/٣ .
(٤) ديوان المازنى ٢٤٨/٣ .

ولعل هذه القصيدة كانت اسبق النماذج فى الشعر الحر الذى اتجه اليه الدكتور احمد زكى ابو شادى فى العشرينات واجتاحت موجته البلاد العربية بعد الحرب الكبرى الثانية . « والمازنى بذلك أسبق من اى شاعر آخر نظم شعرا حرا على صورة ملتزمة فى القصيدة » (١) . والعقاد أيضا يتصرف فى البحور العروضية فيبقى على تفعيلة واحدة من البحر فى بعض الابيات وبعضها الآخر تام التفاعيل كقوله على بحر الرمل من قصيدته « عدنا والتقينا » .

قبل عـــام
ثـم عـــام
كان يوم ، اى يوم ، فى صـــفاء وابتـسام
يوم لاقى الحب لحظينا على عهد الدوام
فتعاهـــدنا وقلنـــا : كلمـــا عاد التقينا (٢)

وقد يوزع العقاد « تفعيلات » مجزوء الكامل توزيعا من شأنه أن ينوع الموسيقى (٣) كقوله فى قصيدته « المصرف » :

شـــبران مـــن ذاك البنـــاء
بينى وبين المال والدنيا العريضة والثراء
ليست بأقصى فى الرجـاء
من حفرة المدفون فى شبرين فى جوف العراء
كلا ولا أدنى على قرب المزار لمن يشـاء
اعـــرفت آمـــاد السماء ؟ ! (٤)

فقد جعل العقاد تفعيلتين للبيت الاول هما «متفاعلن ، متفاعلن» وللبيت الثانى اربع تفعيلات وللثالث تفعيلتين ثم عاد الى اربعة ، اربعة ، ثم اثنتين ، مع التزام الاضمار فى اغلب تفعيلات القصيدة . ويصـــوغ عبد الرحمن شكرى قصيدته « يا وضىء القسمات » (٤) من مجـــزوء الرمل والتى يقول فيها :

يـــا وضىء القســـــمات ... وحـــيى الوجنـــــات
ليت لى منـــك ائتـــلافا ... كائتـــلاف النغمـــات
انت فى الدهـــر ابتســـام ... كابتســـــام الزهـــرات

(١) البناء الفنى للقصيدة العربية ص ٢٨٧ .
(٢) ديوان أعاصير مغرب ص ١٢٩ من خمسة دواوين .
(٣) راجع شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ص ٣٢١ .
(٤) ديوان عابر سبيل ص ٢٩٨ من خمسة دواوين .
(٥) ديوان عبد الرحمن شكرى السابع ص ٥١٥ من ديوانه الجامع .

ويتابعه العقاد فينظم قصيدته « كأس على ذكرى » (١) من الوزن نفسه « مجزوء الرمل » والقافية نفسها وفى المعنى نفسه ومنها :

ذهبى الشعر ساجى الط ... رف حلو اللفتات
وحيى لا يحييـ ... ك بغير البسمات
جاهل بالحب أشكو ... ه ولا يدرى شكاتى
وغرير القلب لا يفـ ... هم معنى نظراتى

ويوسعون قاعدة التصرف فى البحور فينظمون « الموشحات » ويقتصر المازنى على شطر واحد من البحر فى قصيدته «الدار المهجورة» والتى تسير هكذا :

لم يدع منها البلى الا كما ... تترك التسعون من غض الشباب
وهى فى سكونها كأنما
فارقتها روحها الا ذما
حكم الدهر بها فاحتكما
وكساها الهجر ثوبا مظلما ... ما أضل الطرف فى هذا الاهاب(٢)

فأبيات هذا الموشح من بحر « الرمل وأوزانه فاعلاتن ست مرات » وقد بنى الشاعر هذا الموشح على بيت كامل « ست تفعيلات » ثم ثلاثة أشطر « ثلاث تفعيلات » ثم بيت كامل « ست تفعيلات » . ومن موشحات المازنى : « مناجاة حسناء » ، « الحان بنات البحر » ، « حلم الشباب » (٣) . وقد أكثر العقاد من نظم الموشحات . ومن موشحاته : « سباحة الشياطين » من بحر الرمل ، « حسبى » من بحر الرجز ، و « سر الدهر » من بحر الرمل (٤) ، و « مولد » وهو من مجزوء الرمل ، و « نور » على بحر المجتث ، و « عيد ميلاد » على مخلع البسيط ، و « معرض البيت » من مجزوء الرمل ، و « على مقتضى الحال » وهو من الرجز (٥) . ومن موشح « مولد » الذى نظمه العقاد على مجزوء الرمل :

---

(١) ديوان وهج الظهيرة ص ١٥٠ من ديوان العقاد .
(٢) ديوان المازنى ٢٩/١ .
(٣) ديوان المازنى على التوالى ٦٩/١ ، ١٣١/٢ ، ١٧٦/٢
(٤) دواوين : يقظة الصباح ، وهج الظهيرة ، أشباح الاصيل صفحات ٥٤ ، ٢٧ ، ٢٦١ من ديوان العقاد سنة ١٩٦٧
(٥) دواوين : هدية الكروان ، بعد الاعاصير ، وحى الاربعين ، عابر سبيل صفحات : ٥٨ ، ٢١٥ ، ٣٥٣ ، ٤٠٧ ، ٤١٤ من خمسة دواوين على التوالى .

زانــك الله بصـــفو   وســـلام يا شـتاء
طال بى فكر الليالى   أو ما فيــك عــزاء

***

قال‌لى : هاك فخذها   زهــرة منى اليــك
ذات حسن وحيــاء   ولها فضـــل لديك
وسمت بالفكر فاقبس   فكـرة فى راحتيــك
قلت حقا يا شــتاء   هى حسن وحيـــاء
غير انى ، وهى‌صمت   ليس لى فيها عزاء(١)

***

وبالاضافة الى ما ســبق فان العقــاد قــد يتصرف فى الاوزان تصرفا غير وارد عن العرب . فالمعروف أن « بحر الخفيف » يأتى على فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مرتين « والذى يرجع الى أمهات الكتب – كما يقول ابراهيم أنيس (٢) – لا يجد غير بيت واحــد غير منســوب لقائل قد جاء شطراه على « فاعلن » بدلا من « فاعلاتن » والبيت‌هو :

ان قــدرنا يومــا على عامــر   ننتصف منـــه أو ندعه لكم

فهذا البيت جاء على وزن (فاعلاتن مستفعلن فاعلن مرتين) (٣) ولكن العقــاد لا ينظم على هــذا الوزن أو على تفعيــلات البحــر كاملة قصيدته « وردة محزنة » وانما يجعــل اشطر ابياتهــا تنتهى بالوزن « فعلن » بدلا من « فاعلاتن » والتزم هذا فى جميع أبيات القصــيدة العشرة والتى يقول فيها :

وردتى فـــيم انت ضــاحــكة   يلمح البشر منــك من لمحــا
فيم هــذا الجمـــال يحــزننى   رونق فيـــه كان لى فـــرحا
كنت اهـــوى الورود أصلحهــا   ما لذكرى الحبيب قدصلحا (٤)

---

(١) هدية الكروان ص ٥٨ والمقصود بالزهرة هنا زهرة « الثــالوث » المشــهورة بزهرة البنسيه ، وهى كلمة ترادف‌بالفرنسية كلمة « الفكرة » ، وتظهر هــذه الزهرة فى الشتاء .

(٢) موسيقى الشعر ص ٨٠.

(٣) جعل عبد الحى دياب وزن هذا البيت على « مستفعلن فاعلاتن فاعلن مرتين » وهو خطأ واضح راجع ص ٢٠٦ من شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث .

(٤) ديوان اشجان الليل ص ٢٩٥ من ديوان العقاد سنة ١٩٦٧ .

فاذا علمنا أن ديوان العقاد قد ورد فيه ما يربى على خمسمائة بيت على وزن الخفيف ، ولم يرد على هذا الوزن الغريب سوى تلك القطعة لاتضح لنا — كما يقول ابراهيم انيس — أن العقاد قد تعمد النظم من هذا الوزن تعمدا وقصد اليه قصدا » (١) .

ولمستفاد ما تقدم أن مدرسة الديوان كما حاولت الشعر المرسل قد حاولت التصرف فى البحور الشعرية والتوسع فى نطاق الموسيقى العربية القديمة وادخال تشكيلات فنية جديدة عليها فى محاولةلتطوير الشعر العربى والخروج به من غنائيته الى التعبير الحر عن التجارب الشعرية ، رخوض مجالات جديدة من اعمالدراميةوقصصيةوملحمية. فهل نجحت هذه الدعوة وحقق دعاتها ما ارادوه ؟ .

الواقع أن القرن العشرين كان مسرحا للحركات التجديدية النشطة منذ بدايته . وكانت اثارة قضية التجديد فى الشعر العربى احدى هذه الحركات فظهرت المحاولات الجادة فى سبيل تطويره والنهوض به ، وكان ذلك نتيجة طبيعية « لاتصال الشعراء والنقاد العرب بالشعر الغربى وانفتاحهم على ما فيه من قيم تعبيرية فى الشكل والمضمون » (٢) . ولعل ثورة العقاد وشكرى وطه حسين فى أوائل هذا القرن كانت البادرة الاولى فى حياتنا الشعرية المعاصرة . « ونستطيع أن نرد العوامل التى دفعت الشعراء والنقاد فى العصر الحديث الى طلب الجديد — على تشعبها وتنوعها — الى ثلاثة عوامل اساسية :

أولها : شعورهم بأن الشكل التقليدى للقصيدة — برتابته وخطابيته قد أصبح عائقا فى سبيل التعبير الحر عن التجربة الشعرية.

وثانيها : اختلاف تجربة الانسان المعاصر عن تجربة الشاعر القديم ، وتعقد هذه التجربة على نحو يتطلب للوفاء بها وسائل تتيح أكبر قدر ممكن من الحرية التعبيرية .

وثالثها : محاولة استخدام الشعر العربى فى الاعمال الدرامية والقصصية والملحمية والخروج به من غنائيته التى سيطرت عليه عبر تاريخه الطويل » (٣) وكانت محاولة التجديد فى الشعر احدى هذه

---

(١) راجع موسيقى الشعر ص ٨٠ ، شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ص ٢٠٦

(٢) حركات التجديد فى موسيقى الشعر ص ٢ من المقدمة .

(٣) السابق ص ط ، ى .

المحاولات فى الشعر العربى حمل لواءها فى مصر الشاعر العملاق عبد الرحمن شكرى واصحابه من مدرسة الديوان فدعوا الى الشعر المرسل من القافية .

ونظم شكرى الكثير من ذلك الشعر واستبشر صاحباه خيرا بهذا الفتح الجديد فى موسيقى الشعر وقوافيه . ورأينا فى الدراسةالسابقة كيف كانت جهودهم الواضحة فىهذا المجال الا ان المازنى — كماقلت — كان مجاريا لشكرى فى هذا العمل غير مقتنع بالتخلص من القافية ، ولذلك رأيناه لا ينظم الا قطعة واحدة من الشعر المرسل مترجمة عن الشعر الانجليزى ، واكتفى بالنظم فى القوافى المزدوجة او المتقابلةوقليل من الموشحات . اما العقاد فعلى الرغم من استمراره فى النظم على القوافى المتعددة فى القصيدة الواحدة والموشحات ، وتهليله الحار باتجاه شكرى الى الشعر المرسل فانه سرعان ما تراجع فى دعوتهوعدل عنها . ويسألونه عن هذا التراجع — وهو المعجب بالشعر الانجليزى المرسل فيقول : « سواء رجعنا بتعليل ذلك الى وحدة القصيدة عندنا وعندهم أو الى اصل الحداء فى لغتنا واصل الغناء فى لغتهم ، أو الى غلبة الحسية فى فطرة الساميين وغلبة الخيالية والتصور فى فطرة الغربيين ، فالحقيقة الباقية ، هى اننا — نحن الشرقيين — نلتذشعرهم المرسل لا نفتقد القافية فيه ، واننا ننفر من الغاء القافية عندنا ، ونداريه بالتوسط المقبول بين التقييد والاطلاق .. فليس من اللازم اللازب ان نعتمد مجاراتهم أو يعتمدوا مجاراتنا فى كل اطلاق وتقييد ولهم دينهم ولنا دين » (١) . وبذلك يقف العقاد فى وجه الشعر المرسل وقفة جريئة ويصفه بانه هدم للعمل الفنى وتشويه له . بل ان العقاد يصرح بأنه ما استجاد هذا الشعر المرسل فى أى وقت من حياته وانه هو وزميله المازنى كانا يشايعان صديقهما شكرى فى التحرر من القافية ولكنهما لا يستطيبان اهمالها (٢) بالاذن حتى انه قال لشكرى حينما أسمعه قصائده المرسلات « انصرف عن هذا فقد سمعته مجاملة لك لا استجادة له » (٣) . ويقرر العقاد فى مؤتمر الشعر الخامس الذى عقد بالاسكندرية فى الفترة من ١٦ الى ٢٢ نوفمبر سنة ١٩٦٣ « انه اذا لزم الشعر فى لغة من اللغات فانما يلزم لألزم ما فيه ، والزم ما فى

---

(١) يسألونك ص ٩١

(٢) راجع يسألونك ص ٨٧

(٣) يقول العوضى الوكيل ان العقاد روى ذلك بنفسه فى ندوته الاسبوعية بداره فى يوم ١٩٦٣/١٢/٧ . راجع الشعر بين الجمود والتطور ص ٢٤

الشعر انه فن من الفنون ، والزم ما فى الفن انه ذو قواعد واصول .. لا شعر بغير فن ولا فن بغير قاعدة » (١) .

من ذلك كله يتضح لنا أن دعاة الشعر المرسل وانصاره الأولين كانوا أسبق الناس انصرافا عنه وابتعادا عن طريقه بل واعلان الثورة عليه واظهارمعايبه والنيل منه . وعادوا الى اطار القصيدة القديم ولم ينل الهيكل الشعرى « من هذه المدرسة تغييرا جوهريا ، فقد ظلت روح القصيدة القديمة بتقاليدها الفنية هى المسيطرة » (٢) . وفشل الشعر المرسل فشلا ذريعا فى تحقيق ما يصبون اليه من ايجاد النماذج الشعرية الرائدة فى القصة والمسرحية وظلوا دون غاياتهم ودونأمنياتهم وكانت محاولاتهم « محدودة جدا فى ميدانى القصص والتمثيل ، فلم يستطع احد الثلاثة ان ينتج قصيدة قصصية طويلة تبلغ آلاف الابيات . كما نعرف فى الالياذة مثلا ، ولم يستطع واحد منهم أن ينتج تمثيلية ، بل ظل الشعر عندهم ينحدر فى مسارب ضيقة ، هى مسارب الشعر الغنائى العام الذى يغنى النفس وآمالها وآلامها » (٣) كما أن محاولة التصرف فى الاوزان والخروج الى المقطعات أو الرباعيات وما الى ذلك من الصور التى حاولوا ادخالها على القصيدة تخفيفا من حدة الاوزان لم تكن هذه المحاولة سوى تغيير جزئى وسطحى فى التشكيل الموسيقى للقصيدة يعود الى التغييرات التى استحدثها العرب فى العصورالسابقة من مربعات ومخمسات واطر هندسية أخرى كالموشحات والمقطعات وما اليها .

وبذلك كانت محاولات مدرسة الديوان فى هذا المجال ، وفى الشعر المرسل ضيقة ومحدودة ، وقف أصحابها عند هذا الحد الضيق من استلهام تلك المحاولات التى قام بها شعراء العرب القدامى، وعلى الرغم من هذا الاستلهام فانهم « لم يمارسوها الا فى عدد محدود جدا من القصائد بل لعلهم سرعان ما كانوا يعدلون عنها عائدين الى الصورة التقليدية للقصيدة » (٤) وبذلك نجد أنهم « لم يخرجوا الشعر العربى عن دائرته الغنائية . ولم يفعلوا مثل ما فعله مطران منتحويل الشعر نحو الموضوعية القصصية أو الدراماتيكية ، كما أنهم لميتحللوا من الاوزان لادراكهم أن الوزن الموسيقى هو فى النهاية المميز الاساسى

---

(١) من مقال العقاد « الشعر لازم » راجع حياة قلم ص ٣٢٢ ، وراجع المقال فى الشعر بين الجمود والتطور ص ٢٩

(٢) الشعر المعاصر قضاياه وظواهره ص ٤٥

(٣) شوقى شاعر العصر الحديث ص ١٠٢ ، ١٠٣

(٤) الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره ص ٥٩ ، ٦٠ .

للشعر ، واما القافية فقد تحللوا منها على قدر ، اذ قالوا بالاكتفاء بالقافية المزدوجة اى التى تتحد فى كل بيتين لا فى القصيدة كلها ، او القافية المتجاوبة التى تتفق فى البيتين تقع بينهما مقطوعة من قافية اخرى » (١) . وليس هذا خروجا على المألوف فقد وجدت المزدوجات بكثرة فى الشعر العربى القديم ، وعلى الرغم من ان مدرسة الديوان لم تحقق الهدف الاساسى من ثورتها على القافية والاوزان ودعوتها الى الشعر المرسل مما اضطر افرادها الى ان يوقفوا محاولاتهم فيه ، فان هذه الدعوة الجديدة قد اثرت فى الحركة الادبية المعاصرة ، وكان لها مريدوها وانصارها . فقد كان ابو شادى (١٨٩٢ — ١٩٥٥) مناصرا لحركة الاسهام بالشعر المرسل فى كتابة المسرحية العربية والشعر القصصى والملحمى ، وقد دفعه نشاطه المتدفق وشاعريته الفياضة الى تجربة الاشكال المختلفة من شعر مرسل وموشحات وغيرهما فى الشعر العربى ومن اشكال اخرى للشعر الانجليزى مما اعطى « دفعة قوية للحركة الشعرية وخاصة من خلال قصائده فى الشعر المرسل التى نشرها مع مقدمة يشرح فيها هذه التكنيكات وقيمة هذا النوع ، ومقالاته وردوده فى اعداد الدورية الادبية «ابولو» (١٩٣٢ — ١٩٣٤) و «أدبى» (١٩٣٦ — ١٩٣٧) حيث دافع عن استخدام الشعر المرسل ضد الهجمات التى شنها المحافظون ، وشجع الشعراء الآخرين على استخدامه » (٢) . فكانت مدرسة الديوان بداية لجيل جديد سيجتمع بعد ذلك حول ابى شادى فى مدرسته الجديدة « ابولو » ويخطو معهم خطوات واسعة فى مجال التعبير الموسيقى وتشكيلاته الجديدة . وكان حسن كامل الصيرفى (١٩٠٨ —) احد افراد الرعيل الاول من مدرسة « ابولو » والضاربين بسهم وافر فى مجال التجديد الموسيقى والخروج على الكثير من قواعد العروض التقليدية فلا يلتزم قافية موحدة ولا نسقا مطردا القصيدة فى الوزن ووحدة البيت الموسيقية » (٣) . وأن كان ابو شادى ينسب الفضل فى انشاء الشعر المرسل والشعر الحر فى الادب الحديث الى استاذه خليل مطران حيث يقول : « فما نشوء الشعر المرسل ولا الشعر الحر ولا ما بلغناه من الحركة التحريرية للنظم ولا ما نتناوله من الموضوعات الانسانية والعالمية الا الى الرقى الطبيعى لرسالة مطران » (٤) .

---

(١) ابراهيم المازنى ص ٥٦

(٢) حركات التجديد فى موسيقى الشعر ص ٣٥

(٣) الشعر المصرى بعد شوقى حلقة ٢ ص ١٦٥

(٤) ديوان أنداء الفجر لابى شادى ص ١١٧ ط ١٩٣٤ القاهرة وراجع ايضا صفحات ١١٩ ، ١٢٨ من الديوان نفسه .

كما قدم احمد على باكثير اعمالا جيدة فى مجال المسرحية بالشعر المرسل وأوضح فى كتابه « محاضرات فى فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية » (١) كيف توصل الى الشعر المرسل ومدى اهمية الكتاب الذين تأثر بهم فى شعره المرسل . ومع ذلك فقد تخلى عن استخدام الشعر المرسل فى مسرحياته بعد فترة من حياته الادبية لانه وجد ان النثر أكثر مناسبة وواقعية للعمل المسرحى (٢) .

كما كانت دعوة الديوان الى التجديد فى شكل القصيدة وموسيقاها الخارجية بداية لصراع عنيف بين انصار القديم وانصار الجديد ، ما زلنا نشهد معالمه على صفحات الكتب والدوريات واليوميات ، ووجدنا بعض أشكال جديدة كالشعر الحر والشعر المنثور . وفيما أعتقد فان هذا هو الجانب الايجابى لجهود هذه المدرسة فى مجال الشعر المرسل اذ فتحت أمام شعرائنا الشباب مجال البحث عن أشكال جديدة لموسيقى الشعر وأوزانه وشجعتهم على القيام بتجارب جديدة مما دفع بهم الى استخدام عدد غير منتظم من التفعيلات فى الابيات»(٣) فأوجدوا « مجمع البحور » وهو شعر يجمع بين عدة بحور فى القصيدة الواحدة ، و « الشعر الحر » ويسميه العقاد الشعر السايب بل ويهاجمه مهاجمة عنيفة ويقول عنه فى حديثه التليفزيونى الذى شوهد سنة ١٩٦٤ «إ انه مهزلة ومم يتحرر ؟ يتحرر من البحور والقوافى ؟ معنى هذا أن الشعر يتحرر من الشعر » (٤) وهو شعر لا يلتزم فيه الشاعر وزنا ولا قافية وربما جاءت بعض نماذج منه على بعض أوزان الشعر العربى . الناظر فى هذه التشكيلات الموسيقية الجديدة وثورتها على الهيكل القديم للقصيدة وبنائها العروضى يجد انها قضية الصراع الأزلية بين القديم والثائر المتمرد عليه ويستعمل من خلال ذلك النقاش الدائر بين الجديد والقديم ثورة أبى العتاهية على القديم عندما قال :

للمنـــــون دائـــرا	ت يدرن صرفهـــــا
حـــتى ينتقيننـــــــا	واحـــدا فواحـــدا

ولما عيب عليه ذلك وقيل له ان ذلك خارج عن العروض فـرد

---

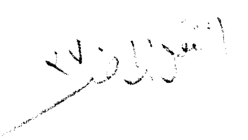
(١) الصادر فى القاهرة سنة ١٩٥٨

(٢) راجع محاضرات فى فن المسرحية لاحمد على باكثير ص ٨ طبع القاهرة سـنة ١٩٥٨ .

(٣) راجع حركات التجديد فى موسيقى الشعر ص ٦٥ .

(٤) راجع الحديث من مطبوعات المركز الثقافى العربى بطرابلس سنة ١٩٦٥ بمناسبة ذكرى العقاد الاولى .

عليه قائلا : « انا اكبر من العروض » (١) . ولكن هل افادت ثورة أبى العتاهية ؟ وحققت جديدا ؟ . الواقع يقول ان هذين البيتين كانا محاولة توقفت بعد النطق بهما مباشرة لأنهما خرجت على الذوق والمألوف ، وليس معنى هذا أن كل جديد مرفوض ، ولكن الجديد المقبول هو ما لا يصطدم مع الذوق العام ولا يلغى كل قديم لا لشىء الا لانه قديم ، ويستطيع أن يقدم الشكل الجديد فى تلاؤم تام بين الفلسفة الجمالية التى استقرت فى ضمائرنا وبين الاطار والمحتوى الجديد للقصيدة العربية .



(١) الاغانى ١٥/٤

الفصـــل الرابع

٢ ـــ تجديد جماعة الديوان فى الصورة الشعرية

١ ــ الصورة الادبية مبحث قديم من مباحث النقد الادبى عرفه عبد القاهر الجرجانى وتحدث فيه حديثا طويلا تحت نظرية « النظم » فى كتابه « دلائل الاعجاز » وقد أرجع الجمال فى الصورة الادبية الى « النظم » وهـو التصرف فى التراكيب تصرفا حاذقا ماهرا حيث انه لا قيمة للاستعارة ما لم يتول النظم تهيئة الجو لها ، ولا قيمة لحسن الكلمة ما لم يضعها النظم فى مكانها اللائق بها ، ولا قيمة لشرف المعنى ما لم يعرضه النظم فى حلة جميلة (١) .

وفى العصر الحديث اهتم النقاد بالصورة الادبية واولوها جانبـا كبيرا من عنايتهم لانها ركن أساسى وعنصر هام من عناصر العمل الادبى وان اختلفت الآراء حول مفهوم هذه الصورة وتحديدعناصرها الاساسية. من هذه الآراء أن الصورة الادبية اصطلاح يستخدم بدلا من الشـكل الذى يقابله المضمون أو المحتوى فى الاثر الادبى . « والشكل هو الصورة الخارجية او هو الفن الخالص المجرد عن المضمون والذى تتمثل فيه وتتحقق من خلاله شروط الفن الادبى . سواء اكان قصيدة غنائية أم قصـة مروية أم مسرحية . فاذا حكمنا على قصيدة غنائية من حيث الشكل مثلا قصرنا احكامنا على كل ما يتصل بتحقيق الصورة الخارجية لهذا الفن من وزن وموسيقى وصور شعرية ، وصياغة فنية ، وربما قد يتحقق من خلال ذلك من جمال أو انسجام فى الوحـدة او تناظر فى الاجزاء ، وبالجملة كل ما يتصل بالعنصر الشعرى الغنائى فى القصيدة وصياغته واسلوب تصويره (٢) » .

وقريب من هذا المفهوم ذلك الاتجاه الذى يرى أن الشكل هـو الاسلوب ، على أن يشمل الاسلوب : الالفاظ والعبارات ، والقوالب التى توضع فيها سواء اكانت هذه القوالب منظومة موقعة كما هو الحال فى الشعر أم غير ذلك كما هو الحال فى كثير من النثر (٣) ... فالشكل هو الاسلوب وهو الصـورة لانها جميعا يتأدى بها مضـمون الشعـر

---

(١) راجع نظرية العلاقات او النظم ص ٥٠ ــ ٥٦ ، دراسات فى النقد العربى الحديث ومذاهبه ص ٥٤ ــ ٦٠ .

(٢) قضايا النقد الادبى والبلاغة ص ٢٣٧ ، ٢٣٨

(٣) قضايا النقد الادبى الحديث ص ١١٨ .

ومحتواه (١) وحتى نستطيع اعطاء مفهوم واضح للصورة الادبية وتحديد عناصرها الاساسية نقول انه من المسلم به أن العاطفة هى الغاية الاولى او الهدف الاصلى من الادب الخاص الذى يعتبر من الفنون الجميلة كالشعر والنثر القصصى ، وان الفكرة سندلهذه العاطفة . وحتى يبعث الاديب فى نفس السامع أو القارىء عاطفة كالعاطفة التى فى نفســه ، ويجعله يحس بما احس به من اعجاب أو كره أو بغض أو حماســة وما الى ذلك من احاسيس . « لا يصح ان يقدم اليه المادة التى كانت سببا فى اثارة هذه المشاعر . كأن يقدم اليه الوردة التى اثارت فى نفسه الاعجاب ، أو يريه الفتاة التى احبها وملكت عليه نفسه مثلا . ولكن لابد من وسائل أخرى غير مباشرة ليوقظ بها النفوس ، ويهيج العواطف . وهذه الوسائل التى يحاول بها الشاعر نقل عاطفته ، وفكرته معا الى المتلقى تسمى « الصــورة الشعرية » (٢) وهى تقــوم على عنصرين اساسيين : « الخيال » الذى يمكن الشاعر من عرض البــواعث التى جعلته محبا أو متحمسا أومبغضا الى المتلقى ليشاركه نفس المشاعر والأحاسيس ، « والعبارة » التى تجســم هذه المشاعر وتنقل الفكرة والعاطفة فى صورة دقيقة رائعة .

ومن هذا التوضيح أيضا يتبين لنا أن الصلة وثيقة بين الشكل والمضمون أو بين الصورة والمادة أو بين اللفظ والمعنى ولا يمكن الفصل بينهما لانه كما يقول ابن رشيق (م ٤٥٦ هـ) « اللفظ جسم وروحه المعنى ،وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم (٣) » . مع هــذا التلازم فانه لا يمكن اعتبار الصورة والمادة شيئا واحدا لانه اذا كانت الصورة (الخيال والالفاظ) وسيلة لنقل المادة (الفكرة والعاطفة) فمن الواضح أن الوسيلة غير الغاية . وعلى هذا الاساس سندرس الصورة الشعرية عند جماعة الديوان وتجديدها فيها . وقبل أن نتجه الى هذه الدراسة ننبه الى أن مقياس الصورة الشعرية عند الشاعر هو قدرتها على نقل فكرته وعاطفته نقلا أمينا وفى احكام ودقة كاملين ، وأن كل ما نصفها به من جمال وروعة وقوة مرجعه هذا التناسب بينها وبين ما تصوره من فكر الشاعر ومزاجه تصويرا دقيقا خاليا من التعقيــد والغموض ، تصويرا فيه روح الشاعر ووجدانه بحيث نقرؤه فكأننا نحادثه ونشاركه افكاره واحاسيسه فالصورة الشعرية انما هى تعبير غير مبــاشر عن شخصية الشاعر بكل أبعادها النفسية والفكرية . وحتى تؤدى الصورة

---

(١) راجع قضايا النقد الادبى الحديث ص ١١٨

(٢) راجع اصول النقد الادبى ص ٢٤٢ ط ٧ .

(٣) العمدة فى صناعة الشعر ونقده ١٢٤/١ ، وراجع فى النقد الادبى ص ١٦٢ ، قضايا النقد الادبى الحديث ص ١٢٦ .

الشعرية وظيفتها على هذه الغاية يجب أن تكون لغتها بعيدة عن المصطلحات العلمية مناسبة لحال الشاعر النفسية ومختلفة باختلاف عاطفته ، وأن تكون الصورة مرتبطة بالمعاني اللغوية للالفاظ وجرسها الموسيقى ومعانيها المجازية وحسن تأليفها حتى ينتج عن هذا التوافق المعنوى والموسيقى التأثير الكافى وقوة الاسر عند المتلقى .

٢ — وكان الاهتمام بالصورة الشعرية عند مدرسة الديوان أحد الاركان الاساسية فى المذهب التجديدى لدى هذه المدرسة . بل لعل ثورتهم التجديدية كان مبعثها الاول ما وجدوه لصورة الشعر عند المحافظين من اهتمام بالصنعة والطلاوة اللفظية ، والمحافظة على الاوزان الخليلية ، والخيال القريب والاتجاه الى شعر المناسبات والمديح . مما رأوه لا يتناسب وروح العصر . وما انطبع لديهم من صورة جديدة للشعر الحديث تخالف فى خطوطها وظلالها تلك الصورة أشد المخالفة ، فهاجموا انصار القديم مهاجمة عنيفة واخذوا يوضحون لهم صورة الشعر الجديدة كما استوت لديهم ، نتيجة قراءاتهم فى الآداب الغربية فهى : « صورة تقوم على أن الشاعر ينبغى أن يعبر فى شعره عن روح أمته وعن نوازع نفسه ودوافعها الانسانية وعن الطبيعة وحقائقها الكونية نافضا عنه صور الملق والرياء ، وهو فى تعبيره عن روح الامة لا يقف عند الظواهر والاسماء والتواريخ والاحداث ، بل ينفذ الى ضميرها الداخلى شاعرا بقومه فى جميع ما ينظم من موضوعات حتى فى مظاهر الطبيعة وعواطفه الانسانية العامة . وهى صورة لابد أن تعود للشاعر فيها حريته ، فلا يتقيد بالصياغة القديمة ولا بنقوشها الزخرفية ، انما يتقيد بأداء المعانى فى عباراتها الصحيحة التى تستوفيها ، وأيضا لا يتقيد بقيود القوافى الثقيلة الموروثة فى القصيدة الموروثة ، بل لا بأس أحيانا من المغايرة بين القوافى ، بل لا مانع من أن ينظم من الشعر المرسل اذا وجد ذلك أكثر وفاء بمقصده (١) ، ويثور شكرى على الشعر القديم لانه يرى « أن ما وضعه البارودى ومن جاء بعده من شعراء المدرسة التقليدية لا يصور المثل الاعلى ولا النموذج الفنى الصحيح لفن الشعر ، وأن الخير كل الخير أن نتجاوز هذه المقاييس الفنية التقليدية الى مقاييس أخرى أوسع رحابة (٢) » .

العروضية

ولذلك سنعرض لأهم الاتجاهات التجديدية لدى هذه المدرسة فى الصورة الشعرية بتناول عنصرى هذه الصورة ، « الخيال ، والاسلوب » بالدراسة والتعرف على الفلسفة الجمالية التى أضافوها اليها فى نقدهم وأشعارهم .

---

(١) مع العقاد ص ٩٧ .
(٢) تاريخ الادب الحديث ص ٤٩ .

أولا — « الخيال أو التصوير الشعرى » :

لقد كان حرص مدرسة الديوان على تغيير المفهوم الذى سار عليه الشعراء فى الصورة الشعرية دافعا لهم الى توضيح مذهبهم الجديد وتحديد الاصول الفنية للصورة الشعرية الجديدة حتى يتبين خطأ المفهوم القديم لدى مدرسة المحافظين . ولذلك رأينا عبد الرحمن شكرى يحرص على توضيح الفرق بين الخيال والوهم ، « وهو تمييز يعترف الاستاذ العقاد بأن « شكرى » كان رائده ، بل يضعه فى ذلك فى مستوى كبار الادباء والمفكرين العالميين ، اذ يلاحظ شكرى أن الخيال والوهم ملتبسان فى آراء النقاد ومختلطان حتى فى بدائع الجلة الفحول من الشعراء الشرقيين والغربيين على السواء (١) » يقول شكرى فى توضيح ذلك الفرق « ان التخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التى بين الاشياء والحقائق ويشترط فى هذا النوع أن يعبر عن حق . والتوهم هو أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود ، وهذا النوع الثانى يغرى به الشعراء الصغار ، ولم يسلم منه الشعراء الكبار ومثله قول أبى العلاء :

واهجم على جنح الدجى ولو أنه أسد يصول من الهلاك بمخلب

والصلة التى بين المشبه والمشبه به صلة توهم ليس لها وجود وكذلك قول أبى العلاء فى سهيل النجوم :

ضرجته دما سيوف الاعادى فبكت رحمة له الشعريان

أى أعادى ؟ وأى سيوف ؟ . فى مثل هذا البيت نرى الفرق واضحا بين التخيل والتوهم . وأما أمثلة الخيال الصحيح ، فهى أن يقول قائل ان ضياء الامل يظهر فى ظلمة الشقاء كما يقول البحترى :

كالكوكب الدرى اخلص ضوءه حلك الدجى حتى تألق وانجلى

فهذا تفسير للحقيقة وايضاح لها ... (٢) »

ويمضى شكرى فى بيان المبادىء الفنية للصورة الشعرية الجديدة.

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون ص ٦٤ ، وراجع مقال العقاد « عبد الرحمن شكرى » بكتابه حياة قلم ص ١٩٢ .

(٢) مقدمة الجزء الخامس من « الخطرات » من ديوان شكرى ص ٣٦٥

فيخرج علينا بنظرية جديدة اخرى فى الشعر يرى فيها أن الشعر انما هو تعبير عن الوجدان ، وان رحلة الشعر انما هى رحلة الى عالم اجمل واكمل ، عالم ملىء بالكمال والجمال والصدق ، وان الخيال ليس مقصورا على التشبيهات ، بل هو كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة وشرح عواطف النفس وحالاتها ، والفكر وتقلباته ؛ والموضوعات الشعرية وتباينها والبواعث الشعرية . ويشبه الشاعر الذى يرمى بالتشبيهات على صحيفته من غير حساب بالرسام الذى تغره مظاهر الالوان فيملأ بها رسمه من غير حساب .. ويرى قيمة التشبيهات فى اثارة الذكرى او الامل ، او عاطفة اخرى من عواطف النفس ، او اظهار حقيقة . وكلما كان الشىء الموصوف الصق بالنفس واقرب الى العقل ، كان حقيقا بالوصف ، وهو بذلك يوضح فساد مذهب من يريدون وصف الاشياء المادية لانها مما لا ترى ، لا لسبب آخر . وهذا الوصف خليق بان يسمى الوصف الآلى — فوصف الاشياء ليس بشعر اذا لم يكن مقرونا بعواطف الانسان وخواطره ، وفكره وامانيه ، وصلات نفسه ... كما أن التشبيه لايراد لذاته كما يفعل الشاعر الصغير وانما يراد لشرح عاطفة أو لتوضيح حالة ، أو بيان حقيقة . وان اجل الشعر ما خلا من التشبيهات والمغالطات المنطقية(١) بهذه النقاط المركزة فى الخيال ومجالاته يطلع علينا عبد الرحمن شكرى بمذهبه الجديد فى الصورة الشعرية وضرورة ارتباط الاخيلة بالمشاعر والعواطف ومواءمتها لتجربة الشاعر وتوضيح حالته . كما أن الشعر ليس بما حوى من اخيلة بل بمقدار ما خلا من المغالطات وقربه من الصدق الفنى وهو بذلك يقرر الكثير من مبادىء الرومانسية والرمزية ووظيفة التشبيه الجديدة كما يراها الرمزيون . حيث يطلبون من الشاعر أن « يعبر عن حالاته الوجدانية وتجارب حياته بواسطة الصور التى ترمز لتلك الحالات ، وتوفى بها وتنقل العدوى من نفس الشاعر الى غيره من النفوس المتلقية ، وعلى الاساس نفسه نراهم يطلبون الى التشبيه والمجاز ، أن يعين على نقل العدوى من نفس الى نفس بأن يكون الجامع فيه وحدة الاثر النفسى بين المشبه والمشبه به ولو كان من عالمين مختلفين من عوالم الحس الظاهرى (٢) » بهذا الفهم الجديد للخيال يعتبر شكرى واضع أسس الرمزية فى الشعر العربى .

ونجد المازنى والعقاد يحرصان على هذا الاتجاه ويلح الجميع على تغيير مفهوم الصورة الشعرية القديم والاهتمام بالخيال والتشبيه بصفة خاصة بل « انهم يعلقون على التشبيه فى نقدهم وشعرهم أكبر

---

(١) نفسه ص ٣٦٣ وما بعدها .
(٢) فن الشعر لمندور ص ٦٠ .

الاهمية ، باعتباره العمود الذى يقوم عليــه ركن اســاسى من اركان الشعر ، وهــو ركن التعبير الذى يكون ديباجته (١) » فيطلبــون من التشبيه ان يرمز للحالات النفسية عند الشاعر ويوحى بها عن طريق الصورة ــ كما يرى الرمزيون ــ حتى يكون قادرا على نقل العدوى من نفس الشاعر الى المتلقين فالاشارة عندهم ابلغ من التوضيح ، والتلميح اقوى من التصريح فليست وظيفــة الشعرعندهم استنفاد كل ما فى وجدان الشاعر وسكبه فى وجدان الآخرين . بل ان وظيفته كما يرى الرمــزيون ومعهم أصــحاب « الديوان » الايماء عن طريق الصــــورة والموسيقى بحالات نفسية ايحاء ينير ــ عن طــريق التأمل ــ للآخرين نفوسهم فيستشعرون وقع التجربة التى عاناها الشاعر فى واقع حياته او بطاقته التصورية التى تخلق التجارب بل وتستطيع ان تخلق الحياة ذاتها (٢) » .

ويرى السحرتى أن هذا الشعر الرمــزى « جديد على العربيــة ابتدعهالشاعر الفرنسى « موريا » وكذا « ريمبو » ونحا نحو هذا الاخير شعراء السريالية (ما وراء الواقع) وظهر هذا الشعر فى أواخر القرن التاسع عشر وازدهر فى القرن العشرين فى البلاد الغربية وبعض بلاد الشرق (٣) فاذا كان السحرتى يقصد بالرمزية ذلك الاتجاه الذى لجأ الى الغموض والتعمية مما اضطربت معهما الرؤية الشعرية وفسد الذوق الادبى فاننا نوافقه على أن هذا انما هو اتجاه جديد للرمزية فى الغرب. أما ما نشأت عليه الرمزية فى الغرب من اتجاه الشاعر فى التعبــير عن حالاته الوجدانية وتجارب حياته بواســطة الصــور التى ترمز لتلك الحالات وتوحى بها فاننا نخالفه فى ذلك لان هذا الاتجاه ان لم يكن عرفه العرب مذهبا واتجاها أدبيا عاما فانه قد وقع عليه بعض شعراء العرب الاقدمين بطريق تلقائى ــ كما يقرر ذلك الدكتور منــدور ــ كالشاعر الذائع الصيت « ذى الرمة » الذى يلجأ أحيانا الى التعبير عن تجربته العاطفية وحالته الوجدانية الى طريق الصورة بدلا من التعبير المباشر ، والمجنون « قيس بن ذريح » و « كثير عزة » الذى يقول :

وادنيتنى حتــى اذا ما سبيتنــى ~~بقول~~ بدل يحل العصم سهل الاباطــح
تجافيت عنــى حيث لا لى حيــلة وخلفت ما خلفت بين الجــــوانح

وقد استشهد المازنى بهذينالبيتين على قوة الخيال عند الشاعر

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون ص ٦٦
(٢) فن الشعر لمندور ص ٦٤
(٣) راجع الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ص ١٢٥

وعلق عليهما بأنهما « بيتان ليس فيهما معنى رائع ولا فكر دقيق ولكنهما يصفان حال قائلهما ابلغ وصف ، ويتغلغلان الى النفس تغلغل الماء الى كبد الملتاح » (١) ثم يشرح ذلك بأن الشاعر لم يتجاوز الاشارة فى بيتيه الى التبيين والتلميح الى التصريح فذكر الدل ولم يذكر كيف دلها ، وان لم يكن مثل لك فعله وتأثيره ، وقال « وخلفت ما خلفت بين الجوانح » ولم يقل ماذا خلفت فترك بذلك مضطربا واسعا من الخيال ليتصور لطف دلها وسحره وفتنته — وصبابة الشاعر وشغفه وحرقته ، وسائر ما ينطوى تحت قوله « وخلفت ما خلفت » وجاءا بيتين كلما زدتهما نظرا وترديدا زادك جمالا وحسنا . ولو أن الشاعر اراد الاحاطة بجميع ما خلفت ، لكلف نفسه امرا شديدا اذا لانت له جوانبه كان استيعابه هذا قيدا للخيال وحملا ثقيلا يرزح تحته وينوء به لان الشعر يلذ قارئه اذا كان للمعانى التى يثيرها فى ذهن القارىء فى كل ساعة تجديد وفى كل لحظة توليد ، فأما ما يأخذ على الخيال مذهبه ولايترك له مجالا فهذا هو الفث الذى لا خير فيه لان حالات النفس درجات فاذا انت صورت أقصى درجاتها لم تبق للخيال من عمل الا أن يسف الى ما هو احط وادنى ، ولذة الخيال فى تحليقه . ومن هاهنا قالوا فى تعريف الشعر : انه لمحة دالة ورمز لحقائق مستترة . يعنون بذلك أن الشاعر ليقذف بالكلمة فتأخذها الاسماع وتعيها النفوس ويستوعب معانيها الخيال (٢) . واذا كان هذا الفهم يتمشى معمذهب العرب الذى يعبر عنه البحترى بقوله :

والشعر لمح تكفى اشارته   وليس بالهذر طولت خطبه

فان مدرسة الديوان قد وجهت الفهم للصورة الادبية الوجهة الصحيحة وطورت الوصف الحسى الى وصف وجدانى وانتقلت بالتشبيه « من مجال الحواس الخارجية الى داخل النفس البشرية .. اذ رأيناهم يطالبون بأن يكونالهدف من التشبيه هو نقل الأثر النفسى للمشبه من وجدان الشاعر الى وجدان القارىء وبذلك فتحوا الباب أمام التعبير الرمزى (٣) » لان التعبير الشعرى يحتاج دائما الىالتصوير والتصور وفى حاجة الى الاساليب الخيالية من تشبيه واستعارات وكنايات .

ويعمق العقاد هذا الاتجاه ويخطو به خطوات واضحة وان كان

(١) كتاب الشعر غاياته ووسائطه ص ١٧ .
(٢) الشعرغاياته ووسائطه ص ١٧ ، ١٨ . وراجع ادب المازنى ص ٩٣ ، ٩٤ ، فن الشعر لمندور ص ٦٢ .
(٣) النقد والنقاد المعاصرون ص ١٢٢ .

يضع التشبيه فى المرتبةالعليا مناهتمامه بانواع الخيال المختلفة ولايحفل بالاستعارة لانه يعتبرها دليل الفاقة فى اللغة كما انها دليل الفاقـة فى المال (١) . ولذلك لايستعملها فى كلامه الا ما جاء منها عفوا . اما التشبيه فقد آثره وخصه بمزيد من اهتمامه لانه يراه وسيلة الى تمامالتعبير من الوعى والشعور وبوصفه صورة جزئية داخلة فى اطار الصورة الكلية التى تمثل التجربة الشعرية » (٢) ويظهر اهتمامه بالتشبيه فى اتخاذه سلاحا من اقوى اسلحته التى يهاجم بها شوقى اذ يراه يعنى بالتشبيه كانه غاية فى نفســه ، ويغفل بذلك التعبير عن شعوره والافصاح عن عاطفته . فيلقنه درسا جديدا فى التشبيه فيقول له : « اعلم ايها الشاعر العظيم ، ان الشاعر من يشعر بجوهر الاشياء لا من يعـددها ويحصى اشكالها والوانها . وان ليست مزية الشاعر ان يقول لك عن الشىء ماذا يشبه وانما مزيته ان يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحيـاة به ، وليس همالناس ان يتسابقوا فى اشواط البصر والسمع وانما همهم ان يتعاطفوا ويودع احسهم واطبعهم فى نفس اخوانه زبدة ما رآهوسمعه وخلاصة ما استطابه او كرهه . واذا كان كدك من التشبيه ان تذكر شيئا احمر ثم تذكر شيئين او اشياءمثله فى الاحمرار فما زدت على ان ذكرت اربعة او خمسة اشياء حمراء بدل شىء واحد ، ولكن التشبيه ان تطبع فى وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك . وما ابتدع التشبيه لرسم الاشكال والالوان فان الناس جميعا يرون الاشكال والالوان محسوسة بذاتها كما تراها وانما ابتدع لنقـل الصورة بهذه الاشكال والالوان مننفس الىنفس . وبقوةالشعوروتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه الى صميم الاشياء يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربا مؤثرا وكانت النفوس تواقة الى سماعه واستيعابه لانه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نورا ، فالمرآة تعكس على البصر ما يضىء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجودا ان صح هـذا التعبير ، ويزيد الوجدان احساسا بوجوده . وصفوة القول أن المحك الذى لا يخطىء فى نقد الشعر هو ارجاعهالى مصدره . فان كان لا يرجع الى مصدر اعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وان كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود اليه المحسوسات كمـا تعود الاغذية الى الدم ونفحات الزهر الى عنصر العطر فذلك شـعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية . وهناك ما هو احقر من شعر القشور

---

(١) راجع ساعات بين الكتب ص ١٩١ .
(٢) راجع شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ص ١٥٨ .

والطلاء وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائغة وما اخال غيره كلاما أشرف منه بكم الحيوان الاعجم » (١) .

ويرى الدكتور مندور أن هذه الفقرة من كلام العقاد « قد تضمنت الكثير من مبادىء الرمزية فى الشعر الحديث فهو يطلب الى التشبيه بأن يطبع فى وجدان سامعه وفكره صورة واضحة لما انطبع فى نفس الشاعر ، وهو لا يرى أن التشبيه قد ابتدع لرسم الاشكال والالوان ، وانما ابتدع لنقل الشعور بهذه اشكال والالوان من نفس الى نفس ، وبذلك يمكن القول بأن جماعة الديوان كانوا من رواد الرمزية التى نمت بعد ذلك ، وازدهر عند شعراء « أبولو » بنوع خاص » (٢) .

ويأخذ العقاد فى تطبيق مفهوم التشبيه على قصيدة شوقى فى رثاء « محمد فريد » فيرى انه احتفل بالصنعة فى هذه القصيدة وجعل التشبيه غايته وهدفه ، ولم يتوسل به الى جلاء معنى أو تقريب صورة ، ثم تمادى فى ذلك وصار يلصق بالمشبه كل صفات المشبه به ، كأن الاشياء فقدت علاقاتها الطبيعية ، وكأن الناس فقدوا قدرة الاحساس بها على ظواهرها (٣) فقد ترسم شوقى خطا ابن المعتز فى تشبيه القمر بالمنجل وذلك اذ يقول ابن المعتز :

انظر الى حسن هلال بدا   يهتك من أنواره الحندسا
كمنجل قد صيغ من فضة   يحصد من زهر الدجا نرجسا

فقد شبه ابن المعتز الهلال بمنجل قد صيغ من فضة ، وهو يحصد النجوم ، والنجوم نرجس ولاحصد هناك ولامحصود . فماذا وراء هذا كله ؟؟ هذر فى هذر . ومع ذلك يأتى شوقى فيقول انه منجل يحصد الاعمار فأخطأ حتى التشبيه الحسى لان الاعمار لا تحصد حين يكون القمر منجلا فى شكل ولاحقيقة . فما المراد بتشبيهه حين يقول :

تطلع الشمس حيث تطلع صبحا   وتنحى لمنجل الحصاد
تلك حمراء فى السماء ، وهذا   أعوج النصل من مراس الجلاد (٤)

ويسخر العقاد من هذين البيتين سخرية لاذعة فيقول : « اليوم لا تخشى بغتة الاجل فى كل حين فالشمس لا تضرج بدم قتلاها الاحيث تطلع صبحا (أى حين تطلع حمراء فى السماء . أما ان طلعت فى الارض

---

(١) الديوان ٢٠/١ ، ٢١ .
(٢) النقد والنقاد المعاصرون ص ٧٢ .
(٣) ، (٤) الديوان ١٧/١ ، ١٨ وراجع عباس العقاد ناقدا ص ٤٤٩ ، ٤٥٠.

فهذا شيء آخر) والقمر لا يكون منجلا حصادا الا فى أيام الاهلة أو المحاق وفيما عدا هذه الاوقات لا قتل ولاحصاد فمن مات ظهرا أو عصرا أو لعشر بقين أو مضين لشــــهر عربى فلا تصدقوه فان موته باطل ... (١) .

ويأخذ العقاد ومن بعده المازنى فى دراسة بعض شعراء العــرب ممن اعجبا بهم اعجابا شديدا اوضوح المنهج النفسى فى شعرهم وارتباط اخيلتهم باحاسيسهم ومشاعرهم وتصويرهم الدقيق لهذه العــواطف كابن الرومى الذى كان فى نظــرهما مصورا « لا تنقصه الا الريشـــة واللوحة بل لا تنقصه هاتان ، لانه استعاض من الريشة بالقلم ، ومن اللوحة بالقرطاس ، فاكتفى بهما ، واثبت فى النظم البديع ما لا تثبته الالوان والاشكال » (٢) ومع ذلك فهو لا يخلط بين مجال الصور ومجال الشاعر ولم يحاول ان يجعل قلمه ريشة ، فان ذلك لا خير فيه ولا ثمرة له ، ولكن يجيء ذلك بما هو حرى ان يعينك على تصور ما يريد ، وآية ذلك انه فى هذين البيتين :

غــدونا الى ميمون نطلب حاجــة ... فاوسعنا منعا جزيلا بلا مطـــل
وقال : اعذرونى ان بخلى جبــلة ... وان يدى مخلوقة « خلقة القفل »

قد صور البخل بقوله . ان اليد مخلوقة خلقة « القفل » ولعمرى ماذا يسع المصور بريشته فى مثل هذا ؟ ان البخل ليس مما ينطق به الوجه ، ورسم اليد مطبقة لا يدل عليه ولايفيد الناظر شيئا . فهو كما ترى مصــور ، ولكن فى حــدود فنه وفى الدائرة التى تعينها قــدرة الالفاظ » (٣) . وهكذا يمضى الشعراء الثلاثة فى دعوتهم الى تلك الصورة المستحدثة فى الشعر وينظمون اشعارهم عليها مؤمنين « بأنها ستحفــز الأمة الى نهضة ادبية قوية متحررة تستثير قواها الكامنة وتحقق لهــا الظفر ضد الاستبداد والطغيان » واخذت اشعارهم هذه الوجهة . ومن يقرا شعرهم يجد ان اخيلتهم تطبع فى وجدانه وفكره صورة واضحة مما انطبع فى نفس الشاعر ، كما يتبين ان التشبيه فى أشعارهم لم يقف عند حدود الحس ولكنه يرتبط بالشعور والفكرة فى التجــربة ، الى جانب التصوير الدقيق والابداع الفنى . لنقرا للعقاد قوله فى قصيدته « الشتاء فى أسوان » :

---

(١) الديوان ١٨/١ . وراجع عباس العقاد ناقدا ص ٤٤٩ ، ٤٥٠ .
(٢) حصاد الهشيم ص ٢١٥
(٣) راجع حصاد الهشيم ص ٢١٥ ، ٢١٦

المـــاء فاض على الجنــــا دل والســـــواحل والجسور
خلجـــانه تنســـــاب كالـ حيـــات ما بـين الصـخور
متســـــابقات كالســـوا بـق فى مجـــال مستـــدير
والنيــــل مصطفـق كمـن قـد هـــزه فـرط السرور
متــدفع الامـــواج تـر قص وفـق توقيـع الخـرير (١)

فاننا نجد التشبيهات الدقيقة ترتبط بمشاعره واحساساته وتطبع فى وجداننا صورة واضحة مما انطبع فى ذهن الشاعر ووجدانه الى جانب التصوير المبدع لحركة المـاء وهو يفيض على الجنادل والسواحل والجسور فتنساب خلجانه فى تسابق كتسابق الحيات بين الصخور . أما النيل فقد تلاطمت أمواجه وكأنه انسان يمشى مختـالا متمايلا من فرط سروره ، وأمواجه مندفعة ترقص على نغمات الخرير وتوقيعه . والقارىء لقصيدة المازنى « ليلة وصباح » يرى فيها توأم العاطفـة مع الاخيلة ويشعر بالتقارب النفسى بينه وبين الشاعر وكأنه يعايشـه فكره وحسه بلا تكلف أو افتعال . يقول المازنى :

خيم الهـم على صـدر المشـوق
يا صديقى
وبـدت فى لجـة الليل النجـوم
ومضى يركـض مقـرور النسيم
وثنى الزهـر على النـور الغطـاء
عم مســاء
هات لى ، ماذا ، الا هـات الدواة
الـدواة ؟
أو لم يغف مع الليـل الصـدى
فليكـن لى سـحرا تحت الدجـى
نتـداعى فى حواشـيه سـواء
عم مســاء
يا صـديقى ان بصــدرى لـكلوما
وهمـوما
مدرجات فيـه لـكن لا تمـوت
كلما قلت قضت رهـن السـكوت
صـحن بى من كل فـج يتـراءى
عم مسـاء (٢)

---

(١) ديوان العقاد ص ٧٢ طبعة سنة ١٩٦٧ م
(٢) ديوان المازنى ٣/٢٥٤ ، ٢٥٥

فالمازنى يتحدث فى بداية قصيدته عن الهموم التى ملأت صـدره وقد دجى الليل ، فتراءت النجوم على صفحة السماء ، ومضى النسيم البارد يحيط بالمكان فى الوقت الذى سكن فيه كل ما فى الوجود وخلدالى الراحة واستغرق الزهر فى النوم ويريد هو أيضا ان يخلد الى النـوم مثل غيره من الناس والزهر ولكن شيطانه يصيح فيه « أعطنى الدواة » فتعتريه الدهشة لانه ما زال مستيقظا وكل ما حوله قد خلد الى النوم والراحة . ويتجه الى صدى الزمن ويحدثه عما فى نفسه من آلام وهموم لا تنىتصيح به وتصرخفىقلبه وفى وجدانه وفىكل وجهة يتجهها ويخاطب شيطانه بقوله « عم مساء » وكأنه يرجوه أن ينام حتى يحصل على جزء من الراحة ولكن أنى له ... فجاءت خيـالاته ـ كما قلت ـ مسايرة لهذه العاطفة الملتاعة المبتئسة وصورتها فى تصوير بديع أخاذ . فالهم خيم . والنسيم المقرور يركض ، والزهر ثنى الغطاء ، والصدى قد غفا ، والهموم مدرجات فى صدره لا تموت ، وكلما تخيل أنها سكنت صحن به من كل اتجاه . فكانت هذه الاخيلة وامتزاجها بعاطفة الشاعر وماصاحبها من حوار وحركة داخلية من أهم البواعث على تحريك فكر المتلقى واثارة انفعاله . وبذلك تصبح الصورة قادرة على نقل العدوى من نفس الشاعر الى نفسالسامع أو القارىء .

فاذا ما قرأنا لعبـد الرحمن شكرى قوله فى قصيدته « زورة المباعد » :

يا زائرى أبقت منـك محاسنا	كالزهـر يترك نفحـة المـرتاد
أخصبت تربة أنفس ظمـآنة	شامت سـناك فكان خير عهـاد
وأفضت شؤبوب المحاسن والنهى	طيبـا على المهجـات والاكبـاد
يا زورة كالعيـد الا أنهـا	جلت عن الفـرحات والاعياد
يا ليت أن الدهـر أوقف سيره	حتى تحـين قيـامة وتنادى (١)

نشعر بالقلوب وقد علا خفقانها ترفرف بأجنحة السعادة التى أحاطت بها ونفحتها الخصب والحياة والجمال النفسى . فزائرها حبيب طال انتظاره حتى ظمئت النفوس واشتد شوقها اليه فكان لقاؤه ريا أشـاع فيها الخصب والجمال والجـلال والحسن والنماء وكان يوما مشهودا فهو عيد بل كان أجمل من العيد وأسعد من الفرحة نفسها . فى هذا الجو الذى غمر شاعرنا بالسعادة والفرحة يتمنى أن يتوقف الزمن عن المسير حى لا يحرم من هذا الجمال وهذه السعادة . انهامقدرة الشاعر على التعبير وصدق حسه ومشاعره وتمكنه من أدوات فنـه

---

(١) ديوان عبد الرحمن شكرى « الجزء السابع »ص ٥٣٠ .

فأخرج لنا تلك الصورة المشرقة التى تتلاقى معها نفوسـنا وتتعانق أوراحنا ومشاعرنا .

هذه هي الصورة الشعرية عند مدرسة الديوان فى مجال الخيال فقد جعلوه وسيلة لاظهار علاقة الشيء بنفس المشاعر والتعبير عن الاثر النفسى الذى انطبع فى وجدانه ومشاعره حتى يثير فى نفوس سامعيه وقارئيه انفعالا مماثلا للانفعال الذى احس به ، وبذلك نقلوا الخيال من مجاله الحسى الذى كان يدور فيه وهو اعطاء صورة للشكل الخارجى للاشياء والتجسيم لمجرد الجمع بين صفات حسية دون ارتباط باحاسيس الشاعر أو وجدانه . كما لم يقفوا عند الأخيلة التى استعملها العرب بل اتجهوا الى اخيلة جديدة مستقاة من ثقافاتهم الواسعة التى استمدوها من قراءاتهم فى الغرب ومن حاستهم الفنية المتذوقة للجمال ، يقول المازنى فى « ثورة النفس » :

أبيت كأن القلب كهف مهـدم ... براس منيف فيـه للريح ملعب
أوانى فى بحر الحوادث صخـرة ... تناطحهـا الامواج وهى تقلب (١)

مما نجد فيه اتجاها جديدا فى الخيال وتصويرا بديعا يحمل الم الشاعر وثورته النفسية فى جلاء ووضوح . وشكرى يتجه الى الخيال الرمزى فى الكثير من شعره وكان به من أوائل الذين وقعوا على هذا الاتجاه فى الشعر العربى يقول من قصيدته : « الازاهير السود » :

قد جنينا من أزاهـير الردى ... زهـرة اليأس وازهار الاسـى
زهـرة سـوداء لا تعدلهـا ... زهـرة حمراء من زهر الهوى
كيف نهـوى زهرة أوراقهـا ... من دموع الصب تندى والدما
تشعل الوجد ولوعات الغليـل ... وهى مثل الجرح فى صدر القتيل
ودماء القلب تجرى بمسيـل ... دمـه رى جـذور واصـول
كلما زاد احمـرارا لونهـا ... راح جسمى بشحوب ونحول (٢)

فهذه القصيدة التى يرمز فيها بالازاهير السود الى « لذات الحياة التى تعود بالالم وتكون عاقبتها الندم واليأس والشقاء » مثال واضح للخيال الرمزى عنـد شكرى والذى يمثل جانبا كبيرا من تجديده فى الاخيلة والالفاظ والاساليب . ومع ذلك فان أصحاب هذه المدرسة

---

(١) ديوان المازنى ٤٣/١
(٢) ديوان عبد الرحمن شكرى « الجزء الثالث » ص ٢٢٧ ، ٢٢٨

لم يستطيعوا أن يثبتوا عند مستوى واحد فى الاداء التعبيرى والتصوير الخيالى . فقد كانت لهم الاخيلة الهابطة والتقليدية التى لم يوفقوا فيها ، فمن التشبيهات المسرفة فى المبالغة قول شكرى :

محبك لو تدعوه والنار بينه   وبينك تبغى موله لسعى لكا (١)

وقوله :

وكان الشمس تجلى   فى خمار من لهيب
اقبلت فى الافق تسعى   مثل اقبال الحبيب (٢)

فالمبالغة واضحة فى التشبيه ، والتشبيه فى البيتين الاخيرين لا ترتاح اليه النفس فما اظن ان انسانا يرضى بعناق هذه الحبيبة الملتهبة الحارقة (٣) ومن الاخيلة التى لم يوفق العقاد فيها قوله يخاطب « هيكل الكرنك » :

وتفردت فى جلالك ترعى   حومة العيش صابرا كالحزين (٤)

فنجد المشبه فى تفرده وعظمته يرعى ويرصد احداث هذه الحياة مما لا يلائم تشبيهه بالحزين المكتئب الذى انطوى على نفسه واستسلم لهمومه واحزانه .

ومن صوره التقليدية قوله :

فيالى من ليل بحبك موثق   وثاق الضوارى فى كناس الجآذر (٥)

ومن التشبيهات التى لم يوفق المازنى فيها قوله فى قصيدته « زهرة الشر » :

العيش رجس ، وانت دود   يا فرحة الدود بالرميم (٦)

وغير ذلك من الاخيلة التى لم يتخلصوا فيها من القديم أو لم تكن

(١) ديوان عبد الرحمن شكرى « الجزء الاول » ص ٦٦
(٢) السابق ص ٣٤
(٣) راجع عبد الرحمن شكرى ص ٤١ ـ المكتبة الثقافية ، العدد ٢٥٢ .
(٤) ديوان العقاد ص ٢٧٠
(٥) ديوان العقاد ص ١٧٥
(٦) ديوان المازنى ص ١٧٠

على المستوى الفني الذي طالبوا به في دعوتهم التجديدية. فهم يستعيرون الالوان الصحراوية من تشبيه واستعـارة أو صورة بدوية . وبذلك لم يصوروا المثل الاعلى الذي صورته آراؤهم النقدية . « ويرجع ذلك الى ان هذه الآراء النقدية من السهل فهمها وعرضها والمطالبة بماتتضمنه من تجديد لانها آراء نظرية ، أما تطبيقها في ميدان الخلق الفني فشيء يحتاج الى استيعاب وهضم لنماذج رائدة فاذا تفتحت ــ بعـد طول وقت وممارسة ــ آثارها في نفس الاديب المتلقي ، نضجت بعد ذلك على فنه واسلوبه » (١) .

ثانيا ــ الالفاظ والاساليب :

ا ــ قضية اللفظ والمعنى قضية طويلة وممتدة مع الزمن وهي قضية طالما شغلت الكثيرين من المشتغلين بالدراسات الادبية والنقدية على مر العصور . وقدتناولها النقـد العـربي القديم في دراسة جادة ومستفيضـة لا تزال مرجعـا لجميع الدارسـين والباحثين في العصر الحديث .

فرأينا « الجاحظ ١٦٠ ــ ٢٥٥ هـ » يحتفـل باللفظ اكثر من المعنى في قوله في التعليق على بيتين من الشعر استجادهما أبو عمرو الشيباني (٢) : « ذهب الشيخ الى استحسان المعاني ، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والسروي ، وانما الشأن في اقامة الوزن وتمييز اللفظ وسهولته ، وسهولة المخرج ، وفي صحة الطبع وجودة السبك . فانما الشعر صناعة ، وضرب من الصبغ وجنس من التصوير (٣) » . وتابعه أبو هلال العسكري (م ٣٩٥ هـ) في التهوين من قيمة المعاني وتقديم الالفاظ . اما عبد القاهر الجرجاني فقد احتفى بالمعاني وقدمها على الالفاظ في نقده . فالالفاظ تابعـة للمعاني تجيء باستدعائها ، وتستجيب لاشاراتها . بينما يرجع ابن قتيبة (م٢٧٦هـ) الجودة في العمل الادبي الى اللفظ والمعنى معا أو اللفظ وحده أو المعنى دون اللفظ ، فان خلا النص الادبي من جمال اللفظ او المعنى او منهما معا كان أثرا ميتا لا اهمية له (٤) . اما ابن رشيق (م ٤٥٦ هـ) فيرى

---

(١) ابو شادى وحركة التجديد ص ٢٧٧ ، ٢٧٨ .

(٢) البيتان هما :

لا تحسبن المـوت موت البـلى   وانمـا الموت سـؤال الرجال
كلاهمـا مـوت ولـكن ذا   أفظـع من ذاك لذل السـؤال

(٣) الحيوان ٣/٤٤٤ الطبعة الاولى ص ١٩٦٨ طبع بيروت ودمشق .

(٤) راجع في هذا : دراسات في النقد العربي الحديث ومذاهبه ص ٣٣ ، معالم النقد الادبي ص ٤٠ و ٤١ ، قضايا النقـد الادبي الحـديث ص ٢٢ ــ ٣٠ ، نظرية العلاقات او النظم ص ١١ ــ ١٣ .

أن « اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته » (١) .

أما النقد الحديث فقد تناول هذه القضية بالدراسة أيضا تحت قضية الشكل والمضمون ، وقد يستخدم الصورة بدلا من الشكل فيقول: « الصورة والمضمون ، ومدرسة الديوان قد اهتمت بهذه القضية اهتماما ملحوظا ، وتناولت الصورة الشعرية — كما قلنا — بالدراسة الدقيقة بعد أن رأت صورة الشعر فى بداية هذا القرن واحتفاله بالصياغة التقليدية والزخرفة اللفظية فأرادت أن تبعث الحياة الى صورة الشعر وتجعلها مرتبطة بعواطف الشاعر وأحاسيسه، وأن تترجم عما فى نفسه ووجدانه لا يتقيد فيها بالصياغة القديمة أو النقوش الزخرفية وانما يتقيد بالمعانى وعباراتها الصحيحة التى تستوفيها مما يجعلها صورة زاخرة بالحياة لها جمالها وقدرتها على الابداع الفنى. ولقد عرضنا فى الصفحات السابقة للعنصر الاول من عنصرى الصورة الشعرية وهو « الخيال » عند مدرسة الديوان وفى المقال التالى سندرس العنصر الثانى وهو « الالفاظ » عند هذه المدرسة ومدى التجديد الذى اضافوه الى هذا العنصر وأثره فى أشعارهم وفى الحقل الادبى بصفة عامة.

ويهمنى قبل البدء فى هذه الدراسة أن أوضح أن اللفظة ليست مرادة بمعناها اللغوى وحده أو من حيث افرادها . وانما نعنى بالالفاظ جملة الارتباطات والانطباعات القائمة حول الكلمة من حيث التلاؤم الكامل والتوافق التام بين معناها اللغوى والمجازى وايحاءاتها ووقعها الموسيقى وتصويرها لعواطف الشاعر واحساساته فى حالات افراد اللفظة وتركيبها وتشكيلها فى نغم موسيقى . حتى يكون لنا من ذلك كله تأثيران : أحدهما معنوى عاطفى ، والثانى موسيقى يساعد على سرعة التأثير وقوة الانفعال (٢) .

ب — ونعود الى مدرسة الديوان فتطالعنا حركتها النشيطة الدائبة سعيا الى ارساء معالم جديدة لصورة الشعر العربى الحديث فى مقدمات الدواوين التى أصدرها أفرادها وفى مقالاتهم النقدية التى هاجموا فيها الشعراء التقليديين أو « العروضيين » — كما يسمونهم — بعد أن « اكتشفوا أن اللغة التى أحياها البارودى واستعملها شوقى وحافظ قد فقدت قيمتها وطرافتها ، وأصبحت جامدة ، وكأنها تنتمى الى عصر غير العصر الذى يعيشون فيه ، وأحسوا أن هذه اللغة قد

---

(١) العمدة ١٢٤/١ التجارية ص ١٩٥٥

(٢) راجع : أصول النقد الادبى ص ٢٤٤ ط ٧ .

اصبحت عاجزة عن التعبير عن الحالات النفسية والعقلية التى يحسون بها . ولذا رأوا لزاما عليهم أن يتخلصوا من الكلمات والتعبيرات القديمة وان يقدموا كلمات جديدة ، وأن ينتقوا من التراث اللغوى ما يناسب تجاربهم ، وما يكون أقدر على التعبير عن خلجات نفوسهم ، واكثر فعلا فى نفوس الناس » (١) .

فشكرى يرى أن الشعر صناعة فنية ولذلك فللشاعر أن يستخدم كل اسلوب صحيح ، سواء اكان غريبا او معهودا اليفا ، بشرط الا يتكلفه . ثم ينعى على بعض الادباء تقسيمهم الكلمات الى وضيعة وشريفة اعتقادا منهم أن كل كلمة كثر استعمالها صارت وضيعة ، وكل كلمة قل استعمالها صارت شريفة ، ويرى شكرى أن هذا يؤدى الى ضيق الذوق وفوضى الآراء فى الأدب لأن امتهان الكلمة أو العبارة لكثرة استعمالها راى مرجوح وقولهم الروعة فى الغريب هراء المتكلفين الوزانين الذين يسرقون معانيهم ، وجعلهم حسن الديباجة فى الغريب مغالطة تكذبها دواوين أشعار العرب وشرف الكلمة فى دلالتها على المعنى وفى وقوعها موقعها الخاص بها من الشعر (٢) .

كما تناول المازنى شعر « حافظ » بالنقد اللاذع فى مقالات نشرها فى صحيفة عكاظ وغيرها سنة ١٩١٣ وجمعها فى كتابه « شعر حافظ » واصدره سنة ١٩١٥ . وفى مقدمة هذا الكتاب اخذ يوضح اهداف مذهبه وفى مقدمتها البعد عن التقليد ، واباحة التصرف فى اللغة تصرف الوارث فى ارثه فلا يجمد الشاعر أمامها ، بل ينبغى أن يجعلها تساير التطور والحاجة (٣) . ولكنه من وجهة اخرى يغرى بالالتفات الى الاسلوب لأن « الاحساس الجم والشعور الملح لا يكفيان ، بل لابد من قوة التأدية وعلو اللسان للترجمة عنهما ولكنك ان عولت على ملاحة الديباجة وجمال الاسلوب وحسن السبك لم تعد أن تكون صانعا حاذقا » (٤) . كما يسمى الاسلوب « فن ابراز المعانى » (٥) . وينبه المازنى الشاعر الى الالفاظ لأن كل لفظ « مبعث طائفة من الذكر بعضها وضيع وبعضها جليل » (٦) .

---

(١) محاولات جديدة فى الشعر العربى الحديث ص ١٣

(٢) راجع مقدمة الجزء الخامس « الخطرات » ص ٣٦٧ من ديوان عبد الرحمن شكرى .

(٣) راجع « شعر حافظ » الصادر سنة ١٩١٥ ص ٢ وما بعدها .

(٤) الشعر غاياته ووسائطه ص ٣٢

(٥) السابق ص ٣٥ وراجع ادب المازنى ص ٩٥

(٦) الشعر غاياته ووسائطه ص ٣٨

أما العقاد فعلى الرغم من احتفائه بكتاب « الغربال » النقدى الذى أصدره ميخائيل نعيمة سنة ١٩٢٣ والذى يلتقى فى أهدافه مع اهداف مدرسة الديوان التجديدية فانه فى المقدمة التى كتبها لهذا الكتاب يأخذ على ميخائيل نعمية صاحب الغربال دعوته الى التساهل فى اللغة وعده العناية باللفظة فضولا لأن الكتابة الأدبية فن ولذلك لابد فيها من العناية باللفظ وحده فى البلاغة ، ويرى أنه متى وجدت القواعد والاصول فلا يصح أن نهملها أو نخالفها الا لضرورة قاسرة لا مناص منها (١) ومعنى ذلك أن العقاد لا يقر التساهل فى استعمال اللغة ولا يجيز الخطأ اللغوى أو حتى الاشتقاق فى المفردات الا اذا كان هذا خيرا وأجمل وأوفى من الصواب . وفى المقدمة الاخرى التى كتبها للجزء الثانى من ديوان شكرى الصادر سنة ١٩١٣ يؤكد أن شعر شكرى انما هو شعر نفسه ووجدانه ينبسط انبساط البحر فى عمق وسعة وسكون ... ولذلك فهو لا يهدر بألفاظ الصياغة التقليدية الصاخبة ، وانما الالفاظ عنده هى أوعية لجلاء معانيه فلا تراد لادائها اللفظى الخالص ، وانما تراد لاداء تلك المعانى أداء بسيطا فى غير احتفال للسبك والطلاوة البراقة (٢). وفى كتابه الفصول الصادر سنة ١٩٢١ يحمل على المقلدين فى مقاله « الادب العصرى » حملة قاسية لانهم يملئون شعرهم بالمحسنات البديعية التى تخنق شعرهم خنقا (٣) حتى أننا نجده أمام هذا الاصرار من جانب المقلدين على تلك الزخارف والاهتمام بالصياغة التقليدية التى لا أثر فيها لحس أو عاطفه يثور ثورة قاسية عليهم وعلى لغتهم هذه فيجردها من كل فضيلة فى العمل الادبى فيقول فى لغة محمد عبد المطلب (– ١٩٣١) البدوية : « وغنى عن الشرح أن اللغة ليست هى الشعر ، وان الشعر ليس هو اللغة ، وأن الانسان لم ينظم الا للباعث الذى من أجله صور أو صنع التماثيل ، او غنى او وضع الألحان . فالباعث موجود بمعزل عن الكلام والرخام والالحان ، وانما هذه هى أدوات الفنون التى تسر بها العيون والاسماع والخواطر حسب اختلاف المواهب والملكات . فاذا وجدت الفحولة البدوية وجدت اداة النظم والتعبير وبقى أن نبحث عن الشاعرية والخوالج والاحاسيس التى يعبر عنها الشاعر ، وهذه الشاعرية قسط شائع بين الناس يعبرون عنه بما استطاعوا من لغات ، وقد يعبرون عنه كما تقدم بغير اللغات » (٤).

---

(١) راجع مقدمة العقاد لكتاب الغربال ص ١٠ ، ١١ من الغربال ط ٨ بيروت .

(٢) راجع مقدمة (لآلىء الافكار) الجزء الثانى من ديوان شكرى ص ١٠٤ وراجع مع العقاد ص ١٠٠

(٣) راجع المقال ص ١٤٨ فى كتاب الفصول ط / ٢ سنة ١٩٦٧ بيروت .

(٤) شعراء مصر وبيئاتهم ... ص ٤٨ ، ٤٩ .

ويرى الدكتور مندور فى هذا القول من العقاد انه تنكر للغة وطرح لدورها فى العمل الادبى الذى لا يمكن تجاهله فيقول :« ولقد يقر بعض النقاد العقــاد فى نقــده لاسراف عبد المطلب اللغوى وبحثه عن الغريب المهجور من الالفاظ ، ولكننى لا أحسب ناقدا واحدا يقره على اهمال اللغة والتنكر لأهميتها ، أو ادعاء الشــاعرية لمجرد وجود الباعث أو تلجلجالخواطر والاحاسيسفى نفس انسان . فهذه الخواطروالاحاسيس لايمكن أن تصبح شعرا ذا قيم جمالية الا اذا نجح الشاعر فى أنيصورها بواسطة اللغة وبأسلوبه الخاص ــ التصويرى المعبر الموحى (١) .

ورايى ان هذا الهجوم العنيف من جانب العقاد ليس تنكرا لاهمية اللغة ودورها فىالعمل الادبى ، ولكنه لا يريد منها ان تكون كل ما فى الشعر أو تحظى بكل اهتمام الشاعر وفكره مما يتضاءلمعه الدورالهام الذى تؤديه المشاعر والاحاسيس فى العمل الادبى . ولذلك فان العقاد لم يقل قولته السابقــــة الا بعد أن راى أن شعر عبدالمطلب ما هــو الا مسألة لغة وفصاحة لغوية بل مســألة لغة بدوية عربية لا تتم على اكملها وارقاها الا فى أسلوب كأسلوب الشعراء الجاهليين أو المخضرمين وأغراض كالاغراض التى نظم فيها أولئك الشعراء (٢) . والشعر بهذه الصورة لا تقرهمدرسة العقاد التجديدية التى تنظر الى الشعر على انه ترجمان العواطف والمشاعر فى لغة تحمل هذه الاحاسيس فى بساطــة وتلاؤم وبعد عن الاعتساف والمبالغة . ولذلك راينا العقاد يعنف ويشتد فى حملته على شوقى لأنه ــ من وجهة نظره ــ تقليد للقــدماء تقليــدا يلغى شخصية الشاعر . وعناية بالاعراض دون الجواهر مما جعله شعر القشور والطلاء (٣) .

وخلاصة رأى العقاد فى اللغة أن للشاعر ان ينهج اى نهج شــاء وله ان يتصرف فى اللغــة ما شاء ، فهى ليست مقيدة بزمان خاص او بأسلوب خاص ولكن عليه أن يراعى القواعد الاساسية التىيشترك فيها جميع الكتاب فى جميع العصور دون أن يحكم السماع فلا يخشى تبعــا لذلك ان يضيف علىاللغة شيئا ، أو يعدل فيها أيسر تعديل ، أو يسمح بأن يجرى عليها ما يجرى على مثلها من اللغات من التجديد والمحــو والزيادة ، ثم ان دعت الحاجة للتصرف فينبغى أن يكون تصرفا مفيدا،

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون ص ١٤٤
(٢) راجع شعراء مصر وبيئاتهم ص ٤٧
(٣) راجع الديوان ٢١/١

بحيث يصـير هو ايضـا مع الزمن قاعدة اساسـية يصـح التواضـع عليها » (١) فالعقاد بهذا الرأى لا يجمد امام اللغة ولايترك الباب مفتوحا للخروج على اللغة دون قيود أو ضوابط ، وانما يجيز التصرف ، طالما كان هناك حاجة الى هذا التصرف وبشرط أن يكون اللجوء اليه رغبة فى ايضاح أو سمو بالمعنى وبشرط أن يتواضع العرف على هذا التصرف ويصبح قاعدة يعتد بها . ويقول العقاد فى هذا الصدد « ولنقتد فى ذلك بالقرآن الكريم ، فان فيه الفاظا اعجمية كثيرة ، وفيه جموعا وصيغا على خلاف القياس الذى وضعه النحاة ، فلا نكن ملكيين أكثر من الملك ، ولا ندعى اننا نحافظ على لغة الكتاب أكثر من محافظة الكتاب عليها » (٢)

هذا أيضا هـو راى زميليه شكرى والمازنى وموقفهما من اللغة . فقد كلفوا بالبسـاطة فى التعبير « والبعد عن الدوى والطنين والحماس الذى امتازت به لغة شعراء التعبير الجماعى ، وادخلوا فى اللغة صورا جديدة وتعبيرات جعلت كثيرا من الناس يحسون بغرابتها وببعدها عن التعبير العربى السليم . واخيرا لجئوا الى الموسيقى الخاصة التى تحدثها الالفاظ ، وتفعل فعلا حلوا ممتعا فى السامع » (٣) .

ومن قصائد العقاد التى اعتمد فيها على الوقع الموسيقى للالفاظ وطريقـة تاليفها مما يسهم فى نقـل حالة الشاعر النفسية الى المتلقى قصيدته « نفثة » والتى يقول فيها :

ظمـآن ظمـآن لاصوب الغمام ولا ... عذب المـدام ولا الانداء تروينى
حيران حيران لا نجم السـماء ولا ... معالم الارض فى الغمـاء تهـدينى
يقظان يقظان لا طيب الرقاد يدا ... نينى ، ولا سمر السمار يلهينى
غصان غصان لا الاوجاع تبلينى ... ولا الكوارث والاشـجان تبكينى
شعرى دموعى ومابالشعر من عوض ... عن الدموع نفاها جفن محـزون
يا سـوء ما أبقت الدنيـا لمغتبط ... على المدامع اجفـان المساكين (٤)

فعندما نقرأ هذه الابيات نحس فى كلماتها بالالم يعتصر قلوبنا ، والحسرة تشيع فى حنايا نفوسنا وذلك لمـا تميزت به الالفاظ من وقع موسيقى اخاذ .

---

(١) مطالعات فى الكتب والحياة ص ٢٢٨ — القاهرة سنة ١٩٢٤ — وراجع نشـأة النقد الادبى الحديث فى مصر ص ١٨٤ ، عباس العقاد ناقدا ص ٥٢.

(٢) السابق ص ٥٢.

(٣) محاولات جديدة فى الشعر العربى الحديث ص ١٣

(٤) ديوان العقاد « الجزء الثانى » ص ١٩٨

وشكري ايضا يستغل موسيقى الالفاظ فى بعض قصائده للتعبير عن حالته النفسية وقد وفق فى ذلك ايما توفيق . ولناخذ من شعره مثالا على ذلك . يقول فى قصيدته « يقظة في الفجر » :

قم فان الدهر غفلان ... وقضاء النحس وسنان
رق ليل انت راقده ... فكأن الليل ولهان

***

تم فان البدر زائرنا ... ان عمر المرء عجلان
رب حسن كنت انشده ... فى ضياء البدر عريان
اسقنى من ضوئه جرعا ... انا منه الدهر نشوان
لى منه خمرة لطفت ... وعلالات وسلوان
قد نسيت العيش أجمعه ... ان طيب العيش نسيان (١)

فتحس وانت تقرأ هذه الابيات بالطبيعة تصافح وجهك بنسماتها الرقيقة وتتلاقى بوجدانك بهدوء ليلها الساحر ، وسطوع ضوء البدر الصافى . ويتجلى أمام ناظريك الجمال الطبيعى على حقيقته فكأن الشاعر يسقى من خمر هذا الضوء ، ويعيش لحظات حالمة مع هذا الجو الاخاذ فينسى الهموم والمتاعب ، ويقضى اسعد اوقاته فى رحاب الطبيعة وسحرها الخلاب .

جـ - وليس معنى هذا ان مدرسة الديوان قد حافظت على شيوع الموسيقى اللفظية وسلاسة الكلمات وانطلاقها . فان كثيرا من شعر العقاد وزميليه يشيع فيه التفكير مما يستدعى لغة تصلح للجدل والمنطق ، وبالتالى تخلو من كل جمال موسيقى ووقع تستريح له الاذن وتركن اليه . فعندما نقرأ للعقاد الابيات الآتية من قصيدته «ليلة نابغية » :

الى اى قولى قائل انت أميل ... وعن اى حاليك العشية تسأل
عرفت مدى شطروشطر جهلته ... فحسبك من بلواك مالست تجهل
تغوص على الاوجاع بهرا كأننى ... برىء من الاوجاع لا أتململ (٢)

نجد صعوبة بالغة فى نطق الكثير من كلمات هذه الابيات « وتشعر بضغط ملموس على اعضاء النطق عند انشادها » (٣) وذلك راجع الى

(١) ديوان شكرى « الجزء الخامس » ص ٤٢٢ من الديوان الجامع .
(٢) ديوان العقاد طبعة سنة ١٩٦٧ ص ٨١ والبهر : الجهد الشديد.
(٣) تاريخ الشعر العربى ٣٢٢/٤ .

ان « الشاعر المفكر ينسى فى غمرة التفكير انه ينشد شعرا ، وقل ان اللغة المنطقية لغة جدل ،لغة سؤال وجواب ، لغة تضع الفكر فوق اى اعتبار آخر (١) ومن هذا القبيل قصيدته « ترجمة شيطان » (٢) فشعر هذهالقصة شعر فلسفى « يعوزه الماء والرواء ، بل التعبير والايضاح لتعقد الافكار حتى لنرى العقاد نفسه يقدم لقصيدته بمقدمة نثرية يسرد فيها موضوع القصيدة وافكارها الفلسفية المعقدة ، بل يضطر الى ان يوضح نثرا فى هوامشها ما اراد ان يقوله شعرا ، احس انه لم ينجح فى الافصاح عنه ، وربما كان من الخير ان يستعيض عندئذ عن الشعر كله بالنثر الذى يستطيع ان يتسع لمثل هذا التفلسفالغامض(٣)

اما من حيث اللغة التى طالبوا بها الشعراء وهى البساطة فى التعبير وجواز التصرف طالمادعت الحاجة الى ذلك فاننا نجد موقف المازنى و « شكرى » من هذه الدعوة مخالفا لموقف العقاد فى اشعارهما. فبينما نجد المازنى وشكرى قد حافظا على سلامة لغتهما وعلى متانة التراكيب ولم يترخصا فى استخدام الالفاظ العامية أو المستهلكة نجد العقاد قد سار فىهذا الاتجاه وقطع فيه أشواطا بعيدة . وبينما نجدهم يهاجمون اللغة التقليدية والصور القديمة فانهم لم يستطيعوا التخلص من اسر القديم ولم يتخلصوا من رواسبه ولكن العقاد كان أكثر من صاحبيه اقبالا على القديم واستخداما له .

ج ـ وهنا نقف وقفة نستجلى من خلالها مدى التزامهم بدعوتهم الجديدة فى اللغة والاساليب فى اشعارهم .ولعل اول ما يتراءى للباحث فى ديوان شكرى انه قد نأى عن اللغة السهلة والالفاظ الكثيرة الدوران و اللغةواصطنع لنفسه أسلوبا خاصافيه جمال الصياغة وروعة الأداء ولكنه مع ذلكقد استخدم الكثير من الالفاظ المهجورة والتقليديةالقديمة فى شعره مثل كلمة « صميت » ، « صمات » مبالغة فى الصمت فى قوله:

خبرينى نفائس اللحد ام كـ ـل رميم فى لحده صميت (٤)

وقوله :

وهو احلى منه ان فاه واحلى فى الصمات (٥)

---

(١) السابق والصفحة .
(٢) ديوان العقاد طبعة ١٩٦٧ ص ٢٤٢ .
(٣) النقد والنقاد المعاصرون ص ١٠٠ .
(٤) ص ٤٩٠ من ديوان شكرى « الجزء الخامس » .
(٥) ص ٥١٦ المصدر السابق .

وقوله : « التوراب » ومعناها التراب ، في قوله :

ولـــذة العيش أثمــار مهدلة تبقى رمادا اذا ذيقت وتورابا (١)

وكلمة « الشخشخان » ومعناها الشجاع في قوله :

« يحن اليها الشخشخان المخاطر » (٢)

والفعل « يتوقل » ومعناه يعلو ويرتفع في قوله :

أهاب ببــاغي المجد كبر مضلل وما الكبر الا داء من يتوقــل (٣)

ولفظ « الاقليد » وهو ما يفتح به الباب في قوله :

ثم أهوى الى الرتاج فأجـــرا ه قليــــلا بهـــزه الاقليــــدا (٤)

و « الغيطل » ومعناه الظلمة المتراكمة في قوله :

فابحث خبـــاياه واحنـــاءه واكشف لنا عن ذلك الغيطل (٥)

وكلمة « الدقعاء » ومعناها الارض في قوله يخاطب الريح :

قدهددت الصخور تنشد خصبا أم لذخـر تبغيــه في الدقعاء (٦)

وغير ذلك من الالفاظ التى لا أثر فيها لحس أو عاطفة بل استعملت للدلالة على معانيها القاموسـية في حين أنها محتاجة الى شرحها وبيان مدلولها . واذا دل هذا الاستعمال على تمكن شكرى من لغته وادراكه للكثير من الفاظ اللغة فانه من جهة ثانية يؤكد عدم استطاعته الافلات من اللغة التقليدية والقوالب القديمة التى هاجمها ، وطالب الشـعراء بالابتعاد عنها . وعلى الرغم من استعمال شكرى لهذه الالفاظ القديمة فانه كان — كما قلت — أقل زملائه اتخاذا لها وكانت لغته في شعره لغة صافية عذبة تحمل عواطفه ومشاعره في تصوير بديع وطلاقة تعبيرية يقول في قصيدته « خميلة الحب » :

---

(١) ص ٤٥ المصدر السابق .
(٢) ص ١١٩ المصدر السابق .
(٣) السابق ص ١٧٩ .
(٤) السابق ص ١٨٢ .
(٥) السابق ص ٤٤٣ .
(٦) السابق ص ٥١٣ .

تمهل رعاك الله أقضى لبـــانتى   واتـــل على تلك الــرياض تحيتى
فانى تعلمت الهـــوى فى ظلالهـــا   وفيهـــا رأيت الحسن أول رؤية

***

هنا نالنى سحر الهوى فى نسيمها   هنا كان بدء الحب قدما ونشوتى
هنا مهد آمالى ، هنا حلم يقظتى   هنا ســكرت نفسى غراما وجنت
هنا قد جرعت الحب حتى كأننى   جــرعت به من خمرة اى خمرة
هنـــا زاد هذا القلب خفقـــا كأنه   جنـــاح قطاة فى الضـــلوع اجنت
وكـــم لى فيهـــا من امان لذيذة   وكم لى فيها من لقاء ونظرة (١)

أما فيما يختص بالكلمات المهجورة أو الغريبـــة وصـــور التعبير التقليدية عند المازنى فاننا نراه يرتبط بالمأثور اللغوى القديم ويستخدم الصور القديمة فى بعض أشعاره . يقول من قصيدته «رقية حسناء» :

لك من ادمعى حيـــاة كما للز   هر من صيب الحيـــا الهتـــان
ورياض من حسن وجهى حوال   وجنان من منظـــرى الاضحيان

فيستعمـــل الكلمات « صيب » ، و « حيا » ، و « الهتان » ، « الاضحيان » ويأخذ فى شرح معانيها وورودها فى اللغة على هذا النحو : ١ — فيقول فى شرح البيت الاول : اى دموعى — التى هى دموع الرحمة — اذا تساقطت عليـــك أحيتك كما يحيى الزهر ساقط الطل — والحيـــا مقصور الغيث — والصوب نزول المطر يقال مطر صوب ، وصيب . قال تعالى « أو كصيب من السماء » وقال الشاعر « كأنهم صابت عليهم ســحابة » وهتنت الســماء صبت وامطرت . ٢ — وفى شرح البيت الثانى يقول : « المعنى انك اذا نظـــرت الى حسن وجهى كنت منه فى رياض حاليات من بديع الزهر — وليلة اضحيان بالكسر مضيئة لا غيم فيها وقيل مقمرة وخص بعضهم به الليـــلة التى يكون القمر فيهـــا من اولها الى آخرها — يوم أضحيان كذلك مضىء لا غيم فيه ، والجنان جمع جنة وهى الحديقة ذات الشجر والنخل ، قال الشاعر : -

درى باليســـار جنـــة عبقرية   مسطعة الاعناق بلق القـــوادم

يعنى بالجنة هنا ابلا كالبستان ومسطعة من السطاع وهى سمة فى العنق — وقد يجوز انه أراد جنة بالكسر لأنه قد وصف بعبقريته أى

(١) الجزء الخامس ص ٢٨٨ ، ٢٨٩ من ديوان عبد الرحمن شكرى الجامع .

ابلا مثـل الجنة فى حدتها ونفارها على انه لا يبعـد الاول وان وصـفها بالعبقرية وقد يجـوز أن يعنى ما أخـرج الربيع من الوانها واوبارها وجميل شارتها وقد قيـل كل جيد عبقرى » (١) ولاشك أن رجـــوع القارىء الى شرح الابيات ومعانى الكلمات واستغراقه فى مثل هذا الشرح الطويل سيحول بينه وبين متابعة الابيات وارتباطه النفسى بها ويضعف تذوقه للقصيدة مما يقلل من قيمة العمل الفنى فى نظر المتلقى. والسبب فى لجوء المازنى الى شرح المفردات والمعانى فى بعض الابيات انما يرجع الى احساسه بصعوبة المعنى واستعماله لبعض الالفاظ المعجمية التى تحتاج الى شرح مما يؤكد عدم مقـدرته على الانفـلات من التقليد . « والا فما الداعى الى ذلك ما دام شاعرا عصريا يكتب بأسلوب عصره؟ وقراء الشعرعلى أية حال طبقة لها ثقافتها وذوقها » (٢) وعلى الرغم من أن للمازنى ذوقا مرهفا فى استعمال الكلمات فى اماكنها الملائمة للمعنى فانه قد يستعمل بعض الالفاظ فى غير موضعها الصحيح ولايتحرى الدقة فى تلاؤم هذه اللفظة للمعنى العام ، وفى الجملة فتأتى قاصرة عن المعنى مثل قوله يهجو زميله شكرى :

كيف تعطو وليس عندك نوط　　وتســـامى وانت فى البـــوغاء

فقد استعمل كلمتى « نوط » ، و « البوغاء » مما اضطـره الى الشرح فيقول : « عطا يعطو اذا تطاول الى الشىء ليتناوله » قال :

تحـــك بقرنيهـا فرير أراكه　　وتعطو بظلفيها اذا الغصن طالها

والنوط بالفتح — كل ما علق من شىء — اى كيف تفتخر وليس عندك شىء ، وتتناول وليس هناك شىء معلق وتسامى وانت فى البوغاء وهم سقاطة الناس ورعاعهم (٣) والواقع أن معنى البيت « معنى جميل فى الهجاء ، ولكن الالفاظ قصرت عن ادائه . ثم ان لفظة : « البوغاء » اذا كان معناها : الحمقى ورعاع النـاس ، أما كان اعـذب واسهـل لو وضعت مكانها « الغوغاء » وهى هى فى معناها . غير أن « البوغاء » فيها غرابة فى لفظها ونبو فى موسيقاها » (٤) ومن الالفاظ التى استعملها للدلالة على معناها القاموسى واحتاجت الى شرح وتعليق كلمة «العرواء» فى القصيدة نفسها حيث يقول :

طبت نفسا عن ذكركم وشفا السلـ　　وان قلبى من لاعـج العــرواء

(١) ديوان المازنى ٤٧/١ .
(٢) ابو شادى وحركة التجديد .. ص ٢٧٥ .
(٣) ديوان المازنى ٦٣/١ .
(٤) التجديد فى الادب المصرى الحديث ص ٦١ .

وقد شرحها بقوله اللاعج المحرق ، وعرواء من عرواء الحمىوهى رعدتها عند اول مسها (١) وفى الاتجاه نفسه يقول

هل ينفع الصبر ملتاحا تدافعه عن الورود فيروى وهو غلان (٢)

فيستعمل لفظتى « ملتاح » ، « غلان » والملتاح الظامىء والغلان العطش أيضا . ونستنتج من هذا ان المازنى كصاحبه شكرى لم يستطع الافلات من الحصيلة اللغوية التقليدية ونجدها تفرض نفسها على معجمه الشعرى من آن الى آخر ، ولكننا مع ذلك نرى ان هذا الاتجاه لم يفسد على المازنى لغته العذبة وديباجته المشرقة . فشعره فىعمومه تعبير صادق عن نفسه وعواطفه فى اسلوب جزل وتعبير قوى ، وتصوير دقيق بعيد عن التكلف أو التفاصح بالغريب . ففى هذه الابيات من قصيدته « فى المناجاة » :

داعبتنى يوما فهل تذكرين ؟ لو يذكر السيف كلوم الطعين
نعم هو السيف به تلعبين ولست تدرين الذى تصنعين
أواه يا غيداء لو تعلمين وكيف والسر بصدرى دفين ؟
اهواك والحب بلاء مبين وجنة يشقى بها المتقون (٣)

نلمس المعانى السامية فى عبارات جزلة ولغة بعيدة عن الشطط او الغرابة وهى فى نفس الوقت ليست ساقطة أو مستهلكة .

اما موقف العقاد من اللغة فان له موقفين مختلفين ، فبينما نراه فى ديوانه الاول « ديوان العقاد » بأجزائه الاربعة يحرص على استعمال الكلمات والأساليب المعجمية القديمة وتظهر خلال هذا الديوانبصورة واضحة ، اذ نجده يميل الى التساهل فى لغته ويستخدم الكثير من الألفاظ الأجنبية والكلمات الشائعة على الألسنة فى دواوينه التالية لهذا الديوان .

ونحاول فى ايجاز شديد أن نعطى بعض الأمثلة على المعجم الشعرى عند العقاد فى ديوانه الصادر سنة ١٩٢٨ ، اذ نجد احتفاءه الشديد باستخدام الألفاظ الغريبة ، فهو يستخدم كلمة « الأولق » ومعناها الجنون فى قوله :

---

(١) ديوان المازنى ٦٥/١

(٢) ديوان المازنى ١٠١/١

(٣) ديوان المازنى ٢٧٨/٣ .

ونلت فى اليقظـة ما الحلم لا   يسديه للناس ولا الأولق (١)

و « الغشمر » وهو الذى يتمسك برايه فى الحق والبـاطل ، فى قوله من قصيدة « غادة أثينا » :

مات فى الحـرب التى أرثهـا   بغى«فيليب» أبيك الغشمر (٢)

ولفظ « الوذيلة » ومعناه المرآة فى قوله :

فكأنما تلك الطروس «وذيلة»   فيها يطل على الوجود الملحد(٣)

وفى ديوانه الكثير من هذا القبيل مثل « الشمرى : الأشد مضاء فى أمره ص ٩١ » ، و « النغبـة : الجـرعة ص ٩٩ » ، و « الدبق : الشرك ص ١٠٠ » ، و « لا توجروا : لا تصـبوا الدواء ص ١٦٢ » ، و « الضراح : السماء الرابعة ص ١٨٢ » . ولم يقتصر على استعمال الكلمات المهجورة أو الغريبة على الأسماع بل قد يستعمل جموعا غـير مألوفة الاستعمال كجمعه : كلمة « أصيل على أصلان » فى قوله :

والصبح فى حـلل الانوار طـرزه   فى الشرق والغرب أسحار وأصلان(٤)

وجمعه « ثغب » بمعنى الغدير فى ظل جبل على « ثغبـان » فى قوله فى قصيدته « الرحلة الى الخزان » :

ملتثمـا مثغب الثغبـان   يبيض كالمحض من الألبـان (٥)

كمايترخص فى استعمال جموع على غير قياس كجمعـه كلمـة « فناء » على « أفناء » مع أن فناء معناه الساحة فى الدار أو بجانبها ، وجمعها القياسى « أفنية » ، أما « أفناء » فواحدها « فنو » يقال هم من أفناء الناس لا يدرى من أى قبيلة هم . يقول العقاد :

---

(١) ديوان العقاد ص ٦١٨ .

(٢) ص ٩١ — ارثها : اوقدها .

(٣) السابق ص ٨٥ .

(٤) السابق ص ٤٢ .

(٥) السابق ص ٩٧ .

تعيا الجياد وتستن الخراف اذا تجاولا بين اسـداد وأفنـاء (١)

كما استخدم بعض الأساليب والقوالب القديمة كقوله «حى هلا» بمعنى أقبلى وتعالى - قوله :

يا شـياطين الدجى حى هـلا وتغنى الآن بالفعل الذميم (٢)

و « بدار » بمعنى هلموا فى قوله :

يا من يقـول لمصر من شـبانها لبيك حين تقول مصر بدار (٣)

والواقع أن معجم العقاد الشعرى فى هـذا الديوان غلب عليـه الاتجاه الى الألفاظ والأساليب القديمـة والاشتقاقات والتعبيرات غير المألوفة ، وكأنى به وهو فى بداية حياته الادبية يريد أن يعلن عن تفوقه « فيربط معجمه الشعرى بلون من التعالى على معـاصريه الذين كانوا ينظرون اليه نظرة متواضعة من حيث المؤهل الذى وصل اليه ، فمـا كان منه الا أن يستوعب الغريب والمهجور ليتخذه معجما شعرياخاصا به ، وبذلك يتحدى أصحاب المؤهلات العالية الذين لا يصلون اليه»(٤). والى جانب ذلك فقد حرص على اختيار الكلمات ذات الجرس الموسيقى مما يجعلها قادرة على حمل عواطفه ومشاعره وتصوير المعانى تصويرا رائعا . كقوله فى قصيدته « سوانح الغروب على شاطىء بحر الروم » :

الليل أرخى فى السماء سـدوله ورمى بأسـتار على الآطـام (٥)

فتصور كلمة « الآطام » وما يوحى به جرسها قبل أن تعرف أن معناها الأبنية المرتفعة والحصون ، اليست توحى بتلك الصورة الهائلة التى ترسمها والظلال المصاحبة لها بحيث يتخيل الانسان أن الليـل سينقض عليه بعد أن أرخى سدوله فى السماء وهوى بأستاره على تلك الأبنية المرتفعة والحصون ؟ (٦) . ولكن ليس معنى هذا أن العقاد ابتعد عن الألفاظ الأعجمية أو العامية ، فان لغته لم تسـلم من ذلك . فمن الألفاظ الأعجمية التى استخدمها ، الكلمـات : « فيليب » ص ٩١ ،

---

(١) ص ١٦١ واستن الجواد : وثب للعدو . والاسداد جمع سد وهو الحاجز بين الشيئين . وقد ذكر صاحب كتاب شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث انها « اسداء» والصحيح ما ذكرناه راجع ص ١٤٣ من المرجع المذكور .

(٢) ص ٥٤ .

(٣) ص ٢٠٢ .

(٤) شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ص ١٤ .

(٥) ص ٣٢ .

(٦) شاعرية العقاد فى ميزان النقد الادبى الحديث ص ١٢٨ .

كيوبيد

و « كوبيد » اله الحب عند اليونان ص ٣٠٥ ، و « بهلوانيـة » وهى كلمة فارسية من « بهلو » بمعنى بطل . يقول العقاد :

وله ســاق بهلوانيــة ان شاء أجراها على شعره (١)

ومن الكلمات التى شاع استعمالها حتى على السنة العامة لفظ « ياويلتى » ويستعملها العقاد فى قوله :

ظالمــة انت يا ويلـتى من دولة تطفى ولا تفصح(٢)

وقول العامة : « ليتها تفلح » يستعملها العقاد فى البيت الآتى :

هذا هجائى فيك فصـلته وليتها « تجربة » تفلح (٣)

وكذلك « أهلا وسهلا » يستخدمها العقاد فى قوله :

هى أوفى اليـه من أختهـا اليمـ ـنى ، فانعم بها واهلا وسهلا (٤)

وفى قوله : « يقول لى كل شىء » يستعملها العقاد :

يا فـؤادا يقـول لى كل شىء من صريح الهوى ومحض الوفاء (٥)

ومع كل هذا فان لغة العقاد فى ديوانه الاول غير لغته فى دواوينه التى صدرت بعد عام ١٩٢٨ اذ نجـدها تتجه الى السـهولة والرقة ويستخدم الكثير من الالفاظ الاجنبية والكلمات الشائعة على الالسنة. بل نراه يتنزل الى معجم الطفـل ويستعمل الفـاظه ولغتـه . كما فى قصيدته : « البيلا » يقصد « البيرة » والتى يقولها على لسان طفـل أغرم بشرب « البيرة » بعد أن كان يتعاطاها أول الامر للعلاج ولكنـه ادمن شربها حتى لم يعد فى مقدوره أن يبتعد عنها أو يفكر فى حرمتها(٦).

والواقع أن لغة العقاد فى دواوينه التالية لديوانه الصـادر سنة ١٩٢٨ قد ابتعدت كثيرا عن الجزالة والعمق والغرابة التى تميز بهـا ديوانه الاول واصبحت لغته فى هذه الدواوين لغة الحياة العامة . ولم يعد يرى القارىء « تلك اللغة التى يقرأ بها ديوانه الكبير فى دواوينـه

---

(١) ص ١٢٨ .
(٢،٣) ص ٣٠١ .
(٤) ص ٣٠٢ .
(٥) ص ٣٠٢ .
(٦) راجع القصيدة بديوان هدية الكروان ص ٧٤ ، ٧٥ من خمسة دواوين .

الاخرى . لأن لغته الشعرية اخذت تتدرج شيئا فشيئا حتى وصلت الى ديوان « عابر سبيل » فكانت لغة عادية يتعامل بها الناس فى حياتهم اليومية » (١) . فقد كانت لغة الباعة الجائلين واصحاب الحرف والصناعات حيث كان شعر العقاد فى موضوعات جديدة وشعرا فى كل مكان يراه عابر السبيل « فى البيت الذى يسكنه وفى الطريق الذى يعبره كل يوم ، وفى الدكاكين المعروضة ، وفى السيارة التى تحسب من ادوات المعيشة اليومية » (٢) . فهناك « بيت يتكلم ص ٣٨٢ » ، و « قرش مصقول ص ٣٩٠ » ، و « اصداء الشارع » التى يقول فيها:

بنو جرجا ينادو ... ن على تفاح أمريكا
واسرائيل لا يألو ... ك تعريبا وتتريكا
وبتراكى الى الجو ... د على الاسلام يدعوكا
وفى كفيه أوراق ... بكسب المال تفريكا
واقزام من اليابا ... ن بالفصحى تحييكا (٣)

وهناك « عسكرى المرور ص ٣٩٢ » ، و « الفنادق ص ٣٩٤ » ، و « قطار عابر ص ٣٩٦ » ، و «المصرف (البنك) ص ٣٩٨» ، و«كواء الثياب ص ٣٩٩ » ، و « ليلة المأتم ص ٤٠٢ » ، و « سلع الدكاكين ص ٤٠٣ » ، الى جانب الاناشيد والأغانى المتميزة ببساطة التعبير وقرب التناول ، وبعضها يحمل طابع السخرية مثل نشيده « على مقتضى الحال » والذى يقدمه بقوله : « كانت وزارة المعارف (التربية والتعليم حاليا) قد ولعت « بمكايدة » صاحب هذا الديوان على طريقتها المعهودة فى ذلك الحين ، فأعلنت عن مسابقة للأناشيد القومية وهى تعلم أن صاحب الديوان لن يدخل فيها ، فكان جوابه أن عرض النشيد التالى ليستحق به الجائزة عندها :

الى الوراء ... الى الوراء ... الى الوراء
الى الوراء كل يوم فى الصباح والمساء
الى كرومر الحنون
ومكمهون ، ولمبسون
وسمبسون ، وكل جون (٤)

---

(١) شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ص ٣٩٣ .
(٢) مقدمة ديوان « عابر سبيل » للعقاد ص ٣٧٨ من خمسة دواوين
(٣) ديوان « عابر سبيل » ص ٣٩١ من خمسة دواوين .
(٤) كرومر ومكماهون ولمبسون معتمدون بريطانيون فى مصر فى ايام الاحتلال الانجليزى وسمبسون كان موظفا فى وزارة المعارف فى ذلك الحين . وكان كرومر اول هؤلاء المعتمدين فى مصر واقواهم وقد حكم مصر عشرين عاما وخرج منها سنة ١٩٠٧ .

الى الـــوراء بالقـــلوب   الى الـــوراء بالعيـــون
الى الوراء   الى الوراء   الى الوراء
وفى ركاب المستشـــار
يمشى الكبـــار والصـغار
والزارعـــون والتجـــار

والشاخصون فى انتصـار   على اليمـين واليســار
الى الوراء   الى الوراء   الى الوراء (١)

ومع هذه اللغة المسطحة والبسـاطة التعبيرية ، والاتجـاه الى الموضوعات العامة والعادية يقل الأداء الفنى عنـد العقـاد ، ويضعف الخيال ، وتهبط طاقته الشعرية فى التصوير حتى غـدا « تصـويره مجردا من الايحاءات والظلال فى الأغلب الأعم » (٢) .

د — ومن هذا الذى قدمناه يتبين لنـا أن أصحـاب الديوان لم يلتزموا بالحدود التى رسموها لصورة الشعر الجـديدة والتى طالبوا الشعراء بها ولم يقدموا النماذج الكاملة التى تدعم هذه الدعوة ، اذ لم يسـلم اداؤهم الفنى من أسر القـديم ، بل كانت لهم بعض الألفـاظ والأساليب الموغلة فى الغرابة مما لم نجده عند أشد المتعصبين للقديم والمتمسكين به . كما كانوا فى بعض الأحيان يخونهم التوفيق فى اختيار الألفاظ « فيقعون منها على ما ينبو عنه السمع ويمجه الذوق ، لعـدم ملاءمته لجمال المعنى الذى صيغ فيـه ، ولفتوره وترهـل نغمتـه ؛ وابتذال حليته » (٣) . كما أن العقاد يترخص فى استخدام الكثير من لغة العامة وأصحاب الحرف والصناعات ولم يتوقف عند حدود دعوته التى رأت أن اللجوء الى التصرف فى الكلمات انما يكون لضرورة تدفع اليها الحاجة ، وبشرط أن يكون ذلك « أجمل وأوفى من الصواب »(٤) وحتى يصبح قاعدة أساسية يصح التواضع عليها . وأى صـواب فى التنزل باللغة الى العامية ولغة البائعين الجائلين وعى الأطفال ؟ ومهما حاولنا تبرير هذا العمل وايراد الأسباب التى دفعت بالعقاد الى هذا التسـاهل فى لغته الشـعرية فانه ليس من بينهـا ذلك السـبب الذى جعله عبد الحى دياب من أقوى الأسباب التى دفعت بالعقاد الى هذا التطور اذ يقول ان نظرة العقاد المتطورة الى فهم رسالة الشعر دفعته

---

(١) ديوان « عابر سبيل » ص ٤١٤ من خمسة دواوين .
(٢) شاعرية العقاد فى ميزان النقد الحديث ص ٢٩٦ .
(٣) التجديد فى الشعر المصرى الحديث ص ٦٠ .
(٤) مقدمة العقاد لكتاب الغربال ص ١١ .

الى اتباع منهج جديد فى الاداء الشعرى فيعنى بالجماهير ويحرص على أن تبلغ رسالته الشعرية الى أكبر عدد ممكن منهم (١) . فالعقاد يعلم جيدا أن رسالة الشعر انما هى السمو بالأذواق والارتفاع بها ولا يتأتى ذلك بالخضوع لها وانما بتقويمها وتقديم المادة الصالحة لها . فالذوق ربما كان وليد الجهل ، وفساد الطبع ، وضيق الأفق وقلة المحصول ، فيستكين صاحبه الى كل هين يسير ، ويركن الى كل سفساف مرذول » (٢) . وتنزل الشاعر الى هذا المستوى الردىء لا يكون شعرا ولا يسمو بالذوق أو يخدم اللغة على أى وجه من الوجوه.

ثم ان هذا الرأى لايتفق مع ماعرف عن العقاد طوال حياته بثورته على الابتذال والعامية والسوقية وماقرره دائما من أن الشعر فن يجب ان ترتفع الاذواق الى مستواه ، لا أن ينزل هو الى مستوى الناس (٣) وفى رده على بعض الشباب الذين حاولوا النيل منه ما يؤكد ذلك اذ يقول لهم : انه يكتب للخاصة ولا يسوءه أن يقراه العامة » (٤) . ولكننا مع ذلك كله وبعد أن اجتمع للعقاد الكثير من صدق الشعور ، وحرارة الاداء وجمال التعبير وعذوبته نرى أن لغة العقاد — مع الاسف الشديد — لم تمكنه من أن يظل محلقا بل ثقلت عليه وثقلت على معانيه ، واضطرته الى الهبوط فهبط الى الالفاظ الهزيلة التى أضناها الاستعمال ، وأشحبها الابتذال ، فكانت كالرقعة البالية فى ثوب فاخر قشيب (٥) .

وعلى الرغم مما أخذناه على الصورة الشعرية عند مدرسة الديوان فانه مما لا شك فيه أن هذه الجماعة قد حررت الشعر فى كثير من صوره القديمة وأخرجته من القوالب التقليدية المتوارثة : ولم يعد الشعر عندهم تزجية فراغ ولا تسلية بطالة ، وأصبح عملا جادا صارما ينفذ فيه الشاعر الى تصوير المشاعر الدافقة بالمحسوسات والمعقولات ، بل انه لينفذ الى بواطن تلك المعقولات والمحسوسات خالعا عليهما من معانيها النفسية ما يجعلنا نأنس لها ونجد فيها متعة وراحة (٦) . كل ذلك فى لغة واحدة واضحة وعبارات صحيحة وصياغة جميلة ، وتصوير

---

(١) راجع شاعرية العقاد فى ميزان النقد الادبى الحديث ص ٢٩٤ .
(٢) التجديد فى الادب المصرى الحديث ص ٧٢ .
(٣) راجع دراسات فى الادب العربى الحديث ومدارسه (الحلقة الاولى) ص ٢٤٧ .
(٤) راجع المرجع السابق ص ٢٤٨ ، ٢٤٩ .
(٥) راجع التجديد فى الادب المصرى الحديث ص ١٢ .
(٦) راجع مقدمة العقاد للجزء الثانى من ديوان شكرى ص ٩٧ وما بعدها ، ومع العقاد ص ٩٨ .

بديع تحمل المعنى فى وضوح وصدق بعيدا عن القيود والزخارف اللفظية .

كما لم يعد التشبيه عندهم نقل صورة للظواهر الخارجية . بل أصبحت وظيفته الاساسية عندهم نقل الاثر النفسى للمشبه من وجدان الشاعر الى وجدان القارىء أو السامع مما فتح المجال أمام التعبير الرمزى ، وبذلك يمكن القول بأن جماعة « الديوان » كانوا من رواد الرمزية التى نمت بعد ذلك وازدهرت عند شعراء ابولو بنوع خاص » (١) . وكان أروع تجديد نلمحه فى شعرنا المعاصر ويميزه عن شعرنا التقليدى العقلى ويجعل من دواوينة السبعة التى ظن ان ذكره سيطير بها فى الخافقين مظهرا من مظاهر ذلك الشذوذ والاضطراب (٢) .

أثر جماعة الديوان فى النهضة الحديثة :

وبعد . فهل استطاعت جماعة الديوان ان تخلق مدرسة لها اتجاهها المحدد وفلسفتها الخاصة ؟

من الواضح أن شعراء هذه الجماعة جمعوا بين الثقافة العربية والغربية . كان العنف طابع تصرفاتهم فى بداية حياتهم الادبية . كما أنهم لم يضعوا خطة واضحة لمذهبهم الفنى ولم يصدروا فى شعرهم ونقدهم عن مذهب واحد . « فقد كانوا يصدرون عن نفوسهم الثائرة ، وثقافتهم المتنوعة ولذلك نلمح فى شعرهم كثيرا من مذاهب الادب التى كانت سائدة فى الادب الغربى من رومانسية ورمزية وفنية (٣) كما انهم اخذوا من هذه المذاهب بعض اتجاهاتها وتركوا البعض الآخر . وبذلك لم تتضح فلسفتهم ولم تتحدد معالم مذهبهم . ومن ناحية أخرى فان طابع العنف والهجوم القاسى الذى اتصف به هؤلاء المجددون قد دفع بهم الى اطلاق الاحكام الجائرة على من ظنوهم اعداء لهم فى الوقت الذى امتدحوا فيه طريقة من هم أقل اداء وابداعا بدافع التعصب لهم والنيل ممن ناصبوهم العداء . فاذا أضفنا الى ذلك انهم لم يتمكنوا من تقديم النماذج الرائدة المطبقة لمبادئهم التى نادوا بها فى الوقت الذى انقسموا فيه بعضهم على بعض وانفصل شكرى عن جماعته عندما بدات تركز دعوتها فى حركة ذات كيان واضح لتأكد لنا من ذلك كله انهم لم يستطيعوا تحديد مفهوم واضح لاتجاههم الادبى . وحالت هذه العوامل دون

(١) النقد والنقاد المعاصرون ص ٧٢ .
(٢) فن الشعر لمندور ص ٦٥ .
(٣) جماعة ابولو ص ١٠٢ .

تكوين مدرسة لها فلسفتها الجمالية المحددة . وكان كتاب « الديوان » الذى اصدره العقاد والمازنى سنة ١٩٢١ م بداية النهاية لهذه الحركة. فالحملات المسعورة التى قام بها العقاد والمازنى فى هذا الكتاب كانت كافية لان تحدث ارتباكا شديدا فى اذهان الناس ؛ بل لان تقوض دعائم الشعر الحديث من اساسها (١) واختار العقاد شوقى ليدل على فساد مذهبه الشعرى فقام بحملة عنيفة ضده ليخلص منها الى الحاقه بالصف الثانى أو الثالث من الشعراء بل يجرده من كل شاعرية . بينما يتجه المازنى الى احد اركان مدرسته التى ينتمى اليها ويهاجمه هجوما ضاريا تحت عنوان « صنم الالاعيب » . ويرميه بالشذوذ والاضطراب العقلى ويجعل من دواوينه السبعة التى ظن أن ذكره سيطير بها فى الخافقين مظهرا من مظاهر ذلك الشذوذ والاضطراب (٢) .

ويسمع الشباب ويرون هذه الحملات القاسية « فيخرجون من كل ما رأوا وما سمعوا بنتيجة واضحة . هى أن معظم قوانين النقد الادبى ظنية لا كلية ، تحرم اليوم ما أحلته بالامس ، وأى مبالغة فى ذلك ؟ أليس هذا هو ما فعله المازنى مع شكرى ؟ يرضى عنه فى صدر حياته فيخلع عليه امارة الشعر ، ثم يسخط عليه فينقله من دار الامارة الى مستشفى الامراض العقلية . وتلين اللغة وأساليب الجدل أمام العقاد فيفعل بشوقى مثلما فعل المازنى بصاحبه . ومن ثم فانه من الخير للاديب أو للشاعر الناشىء الا يمكن لتلك القوانين من نفسه ، والا يقع أسيرا لطغيانها واستبدادها . وان يكون رائده انما هو ارضاء نزعاته الخاصة اولا ، ثم المذاهب الادبية ثانيا » (٣) وبذلك كان أثر « الديوان » خطيرا على الاتجاهات الادبية أولا وعلى افراد الجماعة ثانيا فقد أحس المازنى بالتناقض الواضح فى احكامه النقدية وشعر باهتزاز هذه الآراء فى نظر المتلقين فهجر الشعر وانصرف عنه بعد صدور هذا الكتاب . أما شكرى فقد انفصل عنهما سنة ١٩١٧ بسبب تزايد الجفوة التى حدثت بينه وبين المازنى نتيجة اتهام الاول للمازنى بالسطو على اشعار الادباء الانجليز واضافتها اليه. ولم يبق فى الميدان الا العقاد الذى كان يأخذ حقه بذراعه كما يقول (٤) واخذ يدعم آراءه « بالكلمة الناقدة ، والبحث الموجه ، والقصيدة الشاعرة ، ولكنه مع ذلك لم يقدم النموذج الرائد الذى يستهوى الشعراء الشباب . ليألفوه ويتأثروا به لانه لم تكن فيه روح الشاعر ولا حسه الراهف ، أو أن فلسفته كانت تحجب

---

(١) تاريخ الشعر العربى ٢٢١/٤ م

(٢) الديوان ٦٥/١ وراجع تاريخ الشعر العربى ٢٢١/٤ .

(٣) تاريخ الشعر العربى ٢٢٢/٤ .

(٤) راجع نزعات التجديد فى الادب العربى المعاصر ص ١٦٦ .

عن روحه انطلاقها ، وتربطها برباط من الجهامة ، أو أن عقله الجبار كان يغل عاطفته فلا تبدع ، أو أن شموخه واعتداده بنفسه لم يجعله يشعر بالضعف الانسانى ، فلم يعالج التجربة وهو فى مستواها ، أو أن أعماله المتنوعة واحساسه الموزع فى كل الانحاء الادبية وغيرها شتت احساسه ، أو ابعد عن روحه اصالة الطبع الشعرى . فكان يشعر اذا تفلسف ، ويتفلسف اذا شعر ، ولم يواته فيما يبدو الطبع الذى يستطيع معه أن يكون مدرسة ، وأن يتبنى تلاميذ لهم مواهبهم وشخصياتهم الاصيلة » (١) .

واذا كانت العوامل السابقة لا تساعد على تسمية هذا الاتجاه « مدرسة » بالصورة التى تفهم من هذه الكلمة . فانه « لا يمكن الغض من فضل شكرى والعقاد والمازنى او التهوين من نشاطهم الفكرى وأثرهم فى الادب الحديث . لان تجديدهم قد نشر القديم على صورة لم يعرف لها الادب العربى مثالا من قبل فى القوة والاحتجاج والابتكار ؛ ويكفيهم انهم الصقوا الشعر بالشعور واتخذوا من الذاتية نقطة انطلاق للعواطف والاحاسيس فى المجال التعبيرى » (٢) واصبح شعرنا الحديث ـ بفضل هذه الجماعة ـ تعبيرا عن الوجدان والمشاعر والاحاسيس . ولا نعدو الحقيقة اذا قلنا أن ظهور « الجزء الثانى من ديوان شكرى سنة ١٩١٣ وديوان المازنى سنة ١٩١٤ ، وكتابة العقاد لمقدمتهما ثم ظهور الجزء الاول من ديوان العقاد سنة ١٩١٦ وما كان فيها من اتجاهات جديدة بعيدة عن المدح والزلفى والتقرب والاهتمام بالتعبير الذاتى وما يعلى من شأن الفرد . كانت هذه الاعمال نقطة انطلاق جديدة فى الشعر العربى الحديث أعلى من قيمة الفرد ، وارتفع بكرامة الانسان ونادى باحترام حريته واقرار مسئوليته وواجباته نحو نفسه ومجتمعه . فظهرت الاشعار التى تنحو هذا المنحى ، وتخلص الشعر فى اغلب اتجاهاته من الاغراض التقليدية التى لازمته قرونا عديدة ، وعادت الى الشعر نصاعته وصياغته الحرة وابتعد عن الصيغ المتوارثة والاساليب الضارة (التقليدية) واتسعت لغة الشعر الحديث لتعرب فى انطلاق تعبيرى عن مشاعر الامة وروحها وعلاقة الشاعر بالكون والحياة . بفضل هذه الجماعة التى خلصت اللغة من أعشاب الزخارف اللفظية والمماحكات الشعرية . وكان لهم الفضل بحديثهم عن وحدة القصيدة وتماسك بنائها أن اهتم الشعراء بوحدة القصيدة باعتبارها بنية واحدة وعملا فنيا متكاملا .

(١) عزيز اباظة شاعرا ص ١٠٨ ، ١٠٩ وراجع الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثانية) ص ٥ .

(٢) فى الادب المعاصر ص ٨٨ .

ولم تعد القصيدة عندهم « خواطر متناثرة لا يجمعها سوى رباط الوزن والقافية فقد سادت أبياتها رابطة معنوية توثق الصلة بين أبياتها وتضمها فى موضوع واحد متداخلة مترابطة » (١) وأخذ النقد الحديث ينظر الى هذه الوحدة نظرة اساسية فى القصيدة ويعتبرها ركنا أساسيا من مقومات القصيدة الجيدة . كما كان لاهتمامهم بالخيال وتقديرهم للدور الذى يؤديه فى العمل الفنى ونظرتهم الى وظيفة التشبيه والانتقال به من مجال الحواس الخارجية الى داخل النفس أثره الواضح فى أدبنا العربى المعاصر ، مما نستطيع معه أن نقرر أن جماعة الديوان هى التى أفادت حركة التجديد فى مصر فى أوائل هذا القرن وبشرت بقيم ومبادىء شعرية جديدة ، ودعت الى موضوعات وأفكار جديدة وحاولت محاولات شعرية موفقة لفتت اليها الانظار واستهوت الكثير من الادباء والشعراء ، ممن يسهمون حتى الآن فى نهضتنا الادبية المعاصرة ، وتملكت أفئدة الكثير من الشبان الذين كانوا يتطلعون الى غد أجمل .

واذا كانت جماعة الديوان قد فشلت فى اسقاط زعماء الاتجاه المحافظ أو النيل منهم ، بل ظلوا مسيطرين على الحقل الادبى وعلى جمهور الشعر حتى هذه اللحظة نظرا لان شعراءها لم يوهبوا الطاقات الشعرية والقدرة البيانية التى يتمتع بها الشعراء المحافظون . فان اتجاهها التجديدى كان ذا تأثير كبير فى حياة شعرنا الحديث « وخلق تيارا ثانيا الى جانب التيار الاول ، قد يشترك معه فى بعض السمات ، ولكنه يخالفه فى كثير من الاسس ، وهو بعد ذلك يمثل حلقة هامة فى سلسلة تطور الشعر العربى الحديث » (٢) ، فقد انبثقت من الصراع الذى دار بينها وبين أنصار القديم حركة جديدة هى « جماعة أبولو » التى حققت فى شعرها رسالة التجديد التى دعت اليها حركة الديوان وجمعت بين المذهبين المتعارضين فى رحابة صدر وسعة أفق . وكانت مدرسة المهجر تتلاقى فى كثير من اتجاهاتها الادبية مع جماعة الديوان ، وتتعاطف معها . بل نستطيع أن نقول انها فى الوقت الذى انفرط فيه عقد جماعة الديوان أخذت مدرسة المهجر تحمل الدعوة الى الادب الحديث وتبشر بقيم ومعالم جديدة تأثر بها الشعر العربى تأثرا واضحا ، منذ أن أعلن فى نيويورك عن انشاء « الرابطة القلمية » برئاسة جبران خليل جبران سنة ١٩٢٠ . ولذلك سنفرد الباب التالى من هذا البحث لدراسة تجديد هذه المدرسة وأثرها فى الحركة الادبية المعاصرة .

---

(١) مع العقاد ص ١٥٤ .

(٢) تطور الادب الحديث فى مصر ص ١٦٤ .

الباب الثالث

مدرسة شعراء المهجر وأثرها فى القصيدة

تمهيــــــد :

متى بدأ الاهتمام « بالادب المهجرى » ؟ :

فى بداية حديثى عن شعراء المهجر يهمنى ان اذكر أن هذه الدراسة خاصة بالشعر فكل ماتحدث عنه أو نتناوله فى هذه الصفحات انما هو خاص بالشعر أو ما يتصل به من مبادىء نقدية ودراسات حول الشعر والكلام المنظوم .

اما عن بداية الاهتمام بالادب المهجرى فالملاحظ أن نتاج جبران خليل جبران (١٨٨٣ — ١٩٣١) النثرى قد بدأ يذيع فى البلاد العربية منذ عام ١٩٠٥ . واشهر اعماله الشعرية « المواكب » ويلى جبران خليل جبران ، ميخائيل نعيمة (١٨٨٩ —) الذى اخذ نتاجه الشعرى يذيع منذ عام ١٩١٧ ، وكان ايليا أبو ماضى (١٨٩٠ — ١٩٥٧م) قد اصدر ديوانه الاول « تذكار الماضى » أثناء اقامته بالاسكندرية سنة ١٩١١ ، ثم اصدر الجزء الثانى من ديوانه فى المهجر سنة ١٩١٩ ، واصدر رشيد ايوب ديوانه « الايوبيات » سنة ١٩١٧ ، واخرج الشاعر القروى رشيد سليم الخورى (١٨٨٧ —) ديوانه « الرشيديات » سنة ١٩١٧ ، ثم « القرويات » سنة ١٩٢٢ . وكانت بعض الصحف والمجلات التى تصدر فى المهجر الجنوبى والشمالى تصل الى الاقطار العربية مثل « السائح » ، « الفنون » وصدرت مجموعة الرابطة القلمية لعام ١٩٢١ فى كتاب ضخم يقع فى أكثر من ثلثمائة صفحة من الحجم الكبير وبه كثير من الموضوعات ووصلت بعض نسخ من هذه المجموعة الى البلدان العربية . فبدأت عيون الادباء تتفتح على هذا الادب الجديد باطلاعها على هذه الآثار الادبية ،واخذ الاهتمام بالادب المهجرى يقوى فأصدر « محيى الدين رضا » كتاب « بلاغة العرب فى القرن العشرين » وهو عبارة عن مختارات بأقلام رواد البلاغة العربية فى امريكا الشمالية والجنوبية (١) .

ولعل ظهور كتاب « الغربال » لميخائيل نعيمة فى الاوساط العربية سنة ١٩٢٣ وماحوى من اتجاهات نقدية وثورة على الادب القديم والدعوة الى ادب جديد ، كان من أهم الاعمال الادبية التى القت الضوء على هذا الادب واظهرت كثيرا من اتجاهاته وآرائه التى تلاقت مع دعوة اصحاب الديوان التجديدية . ولذلك نرى العقاد يكتب مقدمة هذا الكتاب النقدى

---

(١) راجع شعراء الرابطة القلمية ص ٨٧ — ٩٤ .

ويستقبله استقبالا كريما (١) . وان تولد كل من الاتجاهين « بطريقة تلقائية ، ونتيجة لظروف متشابهة هى اتصال الجانبين المهجرى والشرقى بالآداب والثقافات الاجنبية ، ثم احساس كل من الجانبين بأن اتجاهات الادب العربى التقليدى لم تعد تكفى حاجات العصر المتطورة ، واذا كل منهما يسير فى خط مواز للآخر دون سبق التقاء (٢) .

ثم تلا كتاب الغربال صدور مجموعة من شعر المهجر ونثره فى كتاب بعنوان « ما وراء البحار » ، او « الينبوع العربى فى العالم الجديد » . وقد جمعها واشرف عليها توفيق الرافعى (٣) .

وبذلك اخذ الادب المهجرى يصل الى أيدى الادباء فى البلاد العربية فيطلعون عليه ، ويتأثرون به او يهاجمونه . وممن عارضوا اتجاه الشعر المهجرى الدكتور محمد حسين هيكل ، وابراهيم عبد القادر المازنى ، والدكتور طه حسين ، وعابوا على هذا الشعر عدم توخى البحور المعروفة والاوزان المطروقة وتساهل شعرائه فى لغتهم وعدم اهتمامهم — أحيانا — باللغة والصرف وقواعدهما (٤) . ولكن الادب المهجرى اخذ يخطو خطوات وئيدة فى الحقل الادبى حتى كان ادبا له مقوماته وخصائصه الفنية وقد توفر على دراسته — مع بداية الخمسينات — بعض الدارسين والباحثين الذين قدموا لنا الكثير من الابحاث العامة والخاصة حول هذا الادب مما وثق الصلة به وكشف عن كثير من خصائصه ومقوماته ، فمنهم من تناول الادب المهجرى شعره ونثره أو تناول الادب فى المهجر الشمالى ، ومنهم من اقتصرت دراسته على الادب فى المهجر الجنوبى . ومن الباحثين من اهتم بدراسة شخصية أو أكثر من شخصية من شعراء أو كتاب الادب المهجرى وحظى الشعر عامة بدراسة قليلة وموجزة . ولا يزال هذا الادب والشعر بخاصة مجالا خصبا للدراسة والبحث مما حدا بى الى ان اخص الشعر فى

---

(١) اطلع ميخائيل نعيمة على كتاب « الديوان » الذى وصله فى المهجر سنة ١٩٢٢ فاعجب به وباتجاهه الادبى الذى يلتقى مع دعوته التجديدية فى الادب فارسل الى العقاد يطلب منه كتابة مقدمة كتابه « الغربال » الذى ارسل اصوله الى صديقه محيى الدين رضا ليقوم بطبعه بالقاهرة فوافق العقاد وكتب مقدمة الكتاب ، ويعتبر هذا اول اتصال بين نعيمة والعقاد . راجع : ميخائيل نعيمة لشفيع السيد ص ١١٩ وما بعدها .

(٢) النقد والنقاد المعاصرون ص ٣١ .

(٣) راجع شعراء الرابطة القلمية ص ٩٤ .

(٤) كمثال لهذا الهجوم راجع حديث الاربعاء ٣/٢١٠ ومابعدها .

المهجـــرين « الشمالى والجنوبى » بهـذه الدراسة التى لا تهتم بكل الاتجاهات العامة فى هذا الشعر وانما تضع فى اعتبارها الاول التعرف على صورة هذا الشعر وما اضافه شعراؤه من جديد الى اوزان الشعر وموسيقاه وما تناولوه من معان وافكار وموضوعات طبعت شعـرهم بطابع خاص وجعلت منه شعرا متميزا له خصائصه واتجاهاته الفنية الواضحة وأسهمت بقـدر واضح فى نهضتنا الشعـرية المعـاصرة . وسنتناول هذا التجديد فى فصول اربعة .

الفصــل الاول

التجديد فى موضوعات القصيدة

اذا تصفحنا جانبا من شعر المهجريين تأكد لنا ان هذا الشعر يتميز بموضوعاته الشرقية والغربية الى جانب الروحانية التى تسرى فى الكثير من هذه الموضوعات. وهو فى روحه المتحررة بمثابة ادب امريكى معبر عنه باللغة العربية. وهذا يدلنا على ان شعراء المهجر لم يقطعوا صلتهم بالشرق او بالعـروبة وظلوا مرتبطين بهما ارتباطا نفسيا ووجدانيا. فتفكير « الشاعر المهاجر بل الاديب المهاجر عامة تفكير مزدوج. فشطر منه يخص مهجره، والشطر الآخر يخص وطنه الاصلى، وهو يوحـد بينهما. فمن جهة نراه يستوعب مسائل محيطه الراقى ويتفاعل معها تفاعلا واقعيا وعاطفيا معا، ومن جهة اخرى نراه على البعد لا يكتفى بحنينه الجياش الى وطنه الاصلى، بل يسهم فى معالجة مشاكل ذلك الوطن، وقد يكون على البعد المكافح الرائد وحامل علم الثورة » (١).

واذا كان شـعراء الشمال اكثر تحررا وثورة على القديم وتأثرا بالآداب الغربية. فان اعضاء « العصبة الاندلسية » لم ينساقوا وراء هذا الهجوم العنيف من ادباء الشمال على اللغـة العربية وقواعـدها وقواعد العروض وأصوله المرعية ولكنهم حافظوا على ذلك وراعـوه مراعاة تامة. ومع ذلك فقد اثبتوا انهم اقدر من المجددين المزعومين على استخدام أوزان الموشحة وأوزان الرباعية والمقطوعة فى ضروب النظم الغنائى وضروب النظم الملحميـة على اختلاف الموضوعات » (٢) كمـا انهم قد ذهبوا « أشواطا وراء اشواط المجددين المزعومين. فليس من هؤلاء المحافظين من لم يكن له مذهب مستقـل فى العقيدة الالهيـة أو السماحة الدينية، وليس منهم من أحجم عن رأى حديث من آراء العلم الاجتماعى جمودا على القديم واشفاقا من تكاليف الحرية الفكرية، بل كان منهم اناس تطرفوا فى اتباع هذه الآراء عند ظهورها، وذهبوا معها الى غاية مداها، ولم يعدلوا عنها متقيدين بقيود المحافظة العمياء، بل عدلوا عنها لانهم عرفوها وحققوها خيرا من معرفة الجامدين عليها والمتعصبين لها جريا على سنن التقليد والمحاكاة » (٣).

---

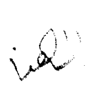
(١) دراسات فى الادب والنقد ص ٢٢٦.

(٢) عباس العقاد : فى مقاله « شعراء المهجر الجنوبى » ص ٧٧ من كتاب دراسات فى المذاهب الادبية والاجتماعية.

(٣) دراسات فى المذاهب الادبية والاجتماعية ص ٧٧.

ومن هنا يتضح لنا أن شعراء المهجر فى الشمال والجنوب كانت لهم تجديدات مختلفة وفى اتجاهات متعددة بل نرى فى بعض الاحيان ان فريقامن الفريقين يتجه الى ناحية جديدة قد ينكرها عليه الطرف الآخر ويقف منها موقفا معاديا . ومهمتنا أن نرصد هذه الاتجاهات الجديدة نسجلها ما دامت تمثل ظاهرة من ظواهر التجديد فى القصيدة العربية ثم نقول الرأى فيها والحكم عليها . وقد شملت هذه الاتجاهات الجديدة نواح شتى فى موضوعات القصيدة نتبين بعض جوانبها فى مقال جبران خليل جبران « لكم لفتكم ولى لفتى » الذى يقول فيه « لكم منها الرثاء والمديح والفخر والتهنئة ، ولى منها ما يتكبر عن رثاء من مات فى الرحم ، ويأبى مديح من يستوجب الاستهزاء ، ويانف من تهنئة من يستدعى الشفقة ، ويترفع عن هجو من يستطيع الاعراض عنه ويستنكف من الفخر به سوى اقراره بضعفه وجهله ... لكم من لفتكم عازف يتناولكم عودا فيضرب عليكم انغاما تختارها أصابعه المتظلفة ، ولى من لفتى قيثارة أتناولها فأستخرج منها أغنية تحلم بها روحى وتذيعها أصابعى » (١) .

فجبران فى هذه الفقرة من مقاله الثائر على القديم يهاجم الاغراض الشعرية القديمة ويدعو الى أن تكون موضوعات الشعر متصلة بنفس الشاعر ووجدانه ، ويتغنى بها الشاعر بخواطره وما يعتلج فى نفسه ويداعب روحه ، ويسهم به فى التنفيس عن عواطفه فيسكب الطمأنينة والسعادة فى قلبه ، وهذا اتجاه رومانسى واضح سلكه جميع شعراء المهجر لانه يلائم نفوسهم ومشاعرهم المكلومة وما يشعرون به من غربة نفسية وروحية ويتفق ايضا مع نزوعهم الى الحرية التى تركوا من أجلها أوطانهم وجاءوا الى هذه الديار النائية . وبناء على هذا الاتجاه قد جددوا فى موضوعات الشعر ولم يتناولوا الا ما يعايش وجدانهم ويخالط مشاعرهم وفيما يلى أهم هذه الموضوعات التى تناولوها فى شعرهم :



أولا – الحنين الى الوطن :

١ – اذا كان الحنين الى الديار والاماكن والمغانى القديمة موجودا فى الشعر العربى القديم فانما كان ذلك مجرد لمحات فى حنين الشعراء الى الوطن جاءت فى ثنايا قصائدهم بعكس الحال عند المهجريين الذين تناولوه تناولا مستفيضا وانطلقوا يعبرون فى قصائد كاملة عن هذه المشاعر

---

(١) بلاغة العرب فى القرن العشرين ص ٥٢ – ٥٤ .

العياضة تعبيرا مؤثرا ويتفنون غناء عذبا حتى غدا هذا اللون على أيديهم فنا قائما بذاته ، ولونا من الوان الشعر المهجرى يفوق انتاجهم فى الاغراض الاخرى روعة وقوة اداء ووفرة فى القصائد « وهو يتجلى فى ذكرهم لمراتع طفولتهم ، واظهار التشوق اليها ، وبجمال بلادهم بما فيها من سهول وجبال وانهار وينابيع » (١) هذا الحنين كان من أبرز سمات الشعر المهجرى نتيجة للحب الصادق الذى ربط بين قلوب الشعراء ومرابع لهوهم ، ومواطن اهليهم وأصدقائهم التى تركوها تحت جبروت الظلم والاضطهاد والعوز والفاقة وقد خلقوا فيها » أما ثكلى نائحة : وابا حزينا بائسا واخوة صفارا يرجون العون ، ويتطلعون الى من يأخذ بيدهم فى ذلك السبيل الشائك » (٢) وانطلقوا الى هذا العالم المجهول فاذا هم يواجهون حياة صعبة لا راحة فيها ولا هدوء بل كفاح مرير وعمل شاق وغربة قاتلة ، ووحدة تكاد تعصف بانفسهم ووجدانهم فانطلقت نفوسهم فى نغمات يناجون — من على البعد — وطنهم واهلهم واحباءهم ويعزفون على قيثارة وجدانهم أرق الالحان وأجملها . يقول رشيد أيوب وقد برح به ألم الفراق لوطنه واحبابه فيه :

ذكـــروه بالحمـــى فارتعشــــا	وهو كالمجنون
مغرم فى الحب قدما قد نشــــا	قلبه المحزون
لا تلومــوه فــذا صب مقــــيم	نازح مسكين
ليس يحييه ســوى ذاك النسيم	فى حمى صنين (٣)

وينظر ندرة حداد (١٨٨٠ — ١٩٥٠) الى غصن شجرة فيجده وقد تساقطت أوراقه بعد أن عصفت به ريح الخريف الباردة ما عدا ورقة ما زالت متشبثة بهذا الغصن فيجد فى هذه الورقة صورة لنفسه المغتربة ، فيأخذ فى مناجاة هذه الورقة ومخاطبتها ، ولاشك أنه يناجى نفسه ويخاطبها :

ماذا استفـدت من البقاء ؟ الست أشبه بالسجـين ؟
ماذا ربحت سوى التـذكر والتشـــوق والحنـين ؟
ما الحـزن من طبع الرياض فكيف تحكين الحـزين ؟
قد كان يرقصـك النسيم فصرت منــه ترجفـين ؟

***

(١) التجديد فى شعر المهجر ص ٩٧ .
(٢) شعراء الرابطة القلمية ص ١٢٠ .
(٣) الايوبيات ص ٤٨ .

قـولى ـ جزيت الخـير والنعمى ـ بماذا تشـعرين ؟
هــل تنعمــين وحيــدة ؟ لا . لا اخالك تنعمــين ؟ (١)

والشاعـر الرحالة (جورج صيدح ١٨٩٣ ـ) ـ كما يسمى نفسه ـ قد أقام بمصر اربع عشرة سنة فأحبها وتعلق بها ويحمل بين جوانحه أجمل ذكرياته فيها فيحن اليها حنينا ـ يفيض رقة وعذوبة فى قصيدته « حنين الى مصر » والتى يقول فيها :

قالت تسـائل عناجـيرة الوادى ... متى يعـود الينا شـاعر النادى
طال التغـرب رد الله غربتــه ... ورد للنيل صوت البلبل الشـادى
لبيك يا مصر قد ناديت ذامقـة ... لايذكر النيل الا والحشا صادى
شمسى الى الغرب فى منأى عن الضاد ... كنت الضحى فى حياتى قبلما انحدرت (٢)

وهكذا أسمعنا المهجريون ذلك الحنين مذابا فى شعر رقيق يفيض بالوجد والشوق والهيام بالاوطان حيث « كانت قلوبهم وارواحهم تهفو دائما الى ديارهم الاولى ، وما غنت قمرية فى المهجر أو هبت نسـمة الا حملت اليهم نسمات من صبا نجد وما حول نجد من أرض العروبة المضمخة بأكرم الطيوب (٣) .

هذا الحنين ليس حنينا الى الاهل والاصدقاء فقط وانما هـو حنين الى الارض ، وحنين الى الاهل ، وحنين الى مرابع الطفولة ، وحنين الى الدفء العاطفى والبسمة الحانيـة ، وحنين الى الطبيعـة الساحرة وحنين الى القلوب المحبة المؤمنة . انه فيض زاخر من النفس المكلومة بالغربة والوحدة وتراتيل عابد فى محراب الام الرءوم « الوطن الغالى » ، وصلوات ضراعة وخشوع فى معبد الحب الصـادق والولاء الدائم .

٢ ـ وليس الحنين الى الوطن مقصورا على اظهار الشوق اليـه والتغنى بما كان للشاعر هناك من ذكريات عـذبة ، وحنين الى أماكن اللهو ومغانى الصبا ، ومسرح الذكريات واتصال نفسه بطبيعة الوطن الساحرة وانما اتخذ هـذا الحنين اشـكالا كثيرة وطرائق مختلفـة فى التعبير ، منها ان الارتباط بالوطن وما فعلته الغربة فى نفوسهم وما لاقوه من متاعب وخيبة أمل والاحساس بالفراغ قد دفعهم الى الثورة والغضب على أولئك الذين كانوا سببا فى ترك أوطانهم والزج بهم فى معترك هـذه الحياة القاسية . فهاجموا التعصب والتفـرقة وثاروا على التسـلط والتحكم ، واخذوا يمجدون الحرية ويدعون الى اتحاد العرب ونبـذ الخلافات ، والنضال من أجل الاستقلال والقضاء على التحكم والسيطرة

---

(١) ديوان أوراق الخريف ص ٢٠ .

(٢) ديوان حكاية مغترب ص ١٤٣ بيروت سنة ١٩٦٠ وراجع القومية والانسانيـة فى شعر المهجر الجنوبى ص ١٠٣ .

(٣) الشعر العربى فى المهجر ص ٣٧ .

حتى يعم الامن والسلام فى تلك الربوع الحبيبة . فاذا قرأنا للشاعر القروى (رشيد سليم) هذه الابيات من سينيته التى بعث بها سرا الى وطنه لبنان مهاجما مجلسه النيابى الذى كان انتخابه انتخابامزورا فجاء اعضاؤه صنيعة للمستغلين والمحتلين على السواء واصبحوا كالدمى فى قبضة المفوض السامى الفرنسى :

وطن تحيرت العبيد لذله ... واذل منه رئيسه والمجلس
جاء المفوض بالعليق فحمحموا ... وثنى عليهم بالشكيم فأسلسوا
لا تسلقوهم بالملام فانهم ... جلسوا وهل نخبوا لكيلايجلسوا؟
فى كل كرسى تسند نائب ... متكتف اعمى أصم أخرس
فكأن ذاك البرلمان خريبة ... منبوشة ، وهم الرسوم الدرس(١)

فاننا نجد الألم والحسرة يعتصران قلب الشاعر لما آل اليه امر وطنه « لبنان » من تمزق وتحكم أجنبى حتى صار قادته والمسئولون عن نهضته اداة مسخرة فى يد الفرنسيين ، ولذلك يعنف فى مهاجمته لهؤلاء النواب ويسخر منهم أشد السخرية ويظهرهم فى تلك الصورة الانهزامية الذليلة التى لا تليق الا بالعبيد بل بالحيوان الأعجم .

وفوزى المعلوف (١٨٩٩ — ١٩٣٠ م) على الرغم مما أصاب من غنى وجاه فى المهجر فانه لا ينسى وطنه « لبنان » ، ويأسى لما وصل اليه امره من ضعف وتخاذل ابنائه أمام المستعمرين والمتحكمين حتى ضيعوا مجد الآباء والأجداد فيقول :

ارثى لبؤسهم فاندب حالهم ... بفمى ، وارثى حظهم بمداد
خبطوا بظلمات الضلال ولم يقم ... فيهم الى السبل القويمة هاد
واستعذبوا ذل القيود فأصبحوا ... يتفاخرون بنير الاستعباد
وغدا بهم لبنان بعد عجيجه ... بالأسد ، مأسدة بلا آساد
هم ضيعوا ارث الجدود فنالهم ... غضب الجدود ولعنة الاولاد
قسما بأهلى لم افارق عن رضى ... أهلى وهم ذخرى وركن عمادى
لكن انفت بأن اعيش بموطنى ... عبدا وكنت به من الاسياد (٢)

٣ — ومن هذا الفيض الزاخر بالعاطفة المشبع بالحنين وخفق القلوب الى الأوطان والاتجاه الى الابتهال والمناجاة والتوسلات الخالصة أن يكتب الله لهم عودة الى هذا الوطن الغالى تسعد بها ارواحهم وتهنأ قلوبهم . يقول الشاعر عقل الجر بعنوان « شبح الأرز » :

أعدنى الى الارز يا خالقى ... فليست بلادى هذى البلاد
أعدنى الى الشفق المستنير ... يلف الربى ضوؤه والوهاد

(١) ديوان القروى ص ٣٠٥
(٢) ديوان فوزى المعلوف ص ٢٧

اعدنى الى مسرحى فى الشباب ومطلع فجـــر المنى والرشـــاد
ارى شــــبح الارز فى يقظتى ويعــرض لى طيفـــه فى الرقاد
اعدنى لاشــهد فصــل المصيف وفصل الخريف وفصــل الزهر
ولحف الثـلوج تغـطى الظـلام فتحسب أن الصـــباح انتشر
اعــدنى فليس جمـال الوجـود يعادل عنـدى تلك الصـور (١)

ونسيب عريضة يعصف به الشوق ويعذبه البعاد فيناجى مسقط راسه (حمص) بسورية باكيا :

يا جارة العاصى لديك السـؤدد لبنـان دونك سـاجد متعبـد
هو عاشق من دمعـه لك مورد وارحمتـــا لمتيم مصـــفد
يسقى الهـوى من قلبـه الجلمود
يادهر قد طال البعاد عن الوطن هل عودة ترجى وقدفات الظعن
عد بى الىحمص ولوحشو الكفن واهتف : أتيت بعـــاثر مردود
واجعل ضريحى من حجار سود (٢)

ويقول رياض المعلوف (١٩١٢ —) :

هـــل يا ترى نعـــود اليـــك يا لبنــــــان
فتصـــدق الوعـــود ويســـمح الزمـــان (٣)

وهكذا فاضتاشعار المهجرينبالحنين الىالوطن والتلهف على لقائه والعودة اليه والتغنى بطبيعته الساحرة والتشوق الى أهليهم ورفاقهم واحبائهم فى شعر وجدانى ينبض بالمشاعر الدافقة والاحاسيس المفعمة والتجارب الصادقة حتى كان الحنين المشبوب من أهم المضامينالتى ضمنوها شعرهم وكان غرضا من الاغراض البارزة عند شعراء المهجر مما لم نعهد مثله بهذه الرحابة وتنوعالتوقيع علىأوتار الشعور المضطرم والنهفة المتقدة ، والشوق اللاعج فى الادب العربى من قبل .

ثانيا — شعر الوطنية والقومية :

وعلى الرغم من قسوة الحياة الجديدة التىانتقل اليها المهاجرون، ومعاناتهم فى سبيل المعيشة ، وتحمل المتاعب الجمة من اجل الرزق فان الحب الراســخ فى قلوبهم لوطنهم وشعـــورهم بالانتماء الى العــروبة

(١) راجع الابيات فى كتاب « ادب المهجر » ص ٨٨ ، ٨٩
(٢) ديوان الارواح الحائرة لنسيب عريضه ص ٢٥٥ وما بعدها .
(٣) ديوان « خيالات » — سان باولو — البرازيل سنة ١٩٢٥

والارتباط الوجدانى بالقومية العربية . هذا الحب وتلك المشاعر كانت تزداد مع مرور الايام « وقد ارهف الاغتراب هذا الاحساس العميق بالقومية ، وذلك الشعور الفياض بالوطنية ، فانبعثت مزاهر شعراء المهجر تهزج بالاناشيد الحماسية والقصائد التى تتغنى بحب الوطن . وتهيب به أن ينهض من كبوته ، وينفض عنه غبار الجهل والجمود ، وان يحطم قيوده التى سلسله بها المستعمر الغاصب » (١) وأسهموا بشعرهم فى هذا الميدان اسهاما واضحا ، فما من حادثة تحدث بالوطن العربى او مناسبة قومية او ثورة اصلاحية أو وثبة تحررية الا سارع المهاجرون العرب بالاسهام فيها بالراى وطارت اليها قلوبهم مهنئة ومباركة ، وتعالت أصواتهم مؤيدة ومناصرة ، مستنهضين الهمم ، ومستثيرين العزائم ، ومستصرخين الضمائر مسهمين بمشاركتهم المادية الى جانب المشاركة المعنوية فى كل نازلة تنزل بأوطانهم أو نكبة تحل بديارهم مما كان له أكبر الاثر فى ايقاظ الوعى القومى واثارة الشعور الوطنى وتقوية الصلة بين المهاجرين وأوطانهم ، وازدياد الشعور بمآسى الحكم الجائر فى البلاد العربية » واجتاحت الفكرة القومية رواسب التعصب وارتفع صوت العروبة فوق الاصوات الطائفية حتى ساد شعار : « الدين لله والوطن الجميع » (٢) .

ففى ثورة الشعب العربى على الاستعمار واندلاع لهيبها فى سورية سنة ١٩٢٥ بعنف المستعمر ويسفر عن عدائه فيقصف دمشق بالمدافع والطائرات حتى تحولت الى دمار وخراب شامل فاذا بنا نجد المهاجرين العرب تطير افئدتهم هلعا من هذه الوحشية ويسارعون بالمساهمة فى اذكاء هذه الثورة وبث الحماس والوطنية فى نفوس العرب جميعا ممجدين البطولة والثوار ، ناعين على المستعمر عسفه وتحكمه مصورين هذه النكبة التى حلت بدمشق وكأنهم اطلعوا على دقائقها ، وشاهدوا نتائجها . يقول الشاعر « الياس قنصل » (١٩١٤ —) فى هذا الحريق:

أجلق ما دهاك من الرزايا … وما بال اللظى ملأ الشعابا ؟
وما بال المنازل هاويات … وما بال الطلول غدت خرابا ؟
لما برزت حرائر من خدور … كئيبات ومزقن الحجابا
لم الابطال راكضة حيارى … تدوس النار لا تخشى التهابا
أغيظ منك « يا فيحاء » هذا … ووقد الفيظ قد ينفى الصوابا (٣)

---

(١) التجديد فى شعر المهجر ص ٩٥
(٢) الادب العربى فى المهجر للدكتور حسن جاد ص ٦٩ ، ٧٠.
(٣) ديوان « على مذبح الوطنية » ص ٤٤ بوانس ايرس سنة ١٩٢١

والشاعر « وهيب اسكندر عودة » يشارك فلسطين الجريحة مأساتها وحزنها فيناجيها مناجاة هامسة حانية يبثها فيها وجده وحزنه وتحسره على ما صار اليه أمرها . فيقول:

فلسطين يا قطعة من دمى وثورة فى خاطرى الملهب
توجعت يا اخت عبر العصور وضيعك المطمع الاشعبى
وعربد فى ارضك المستبد والقاك فى المأزق الاصعب
... فلسطين يا وثبة الناقمين على المعتدى الظالم الاجنبى
حملنا لك المهج الغاليات وارخصن فى سبل المأرب
.. فنحن دمانا مداد الوفاء وانت اليراع الصريح اكتبى (١)

ونسيب عريضة يضيق بتقاعس اخوانه المهاجرين عن نجدة اخوانهم المنكوبين فى الوطن العربى على أثر الحرب العالمية الاولى فتأتى أبياته كأنها اضلاع تتكسر وتتطاير من صدره » (٢) .

كفنوه – وادفنوه – اسكنوه – هوة اللحد العميق
واذهبوا لا تندبوه – فهو شعب ميت ليس يفيق
ولنتاجر – فى المهاجر – ولنفاخر – بمزاياه الحسان
ما علينا ان قضى الشعب جميعا ؟ . أونسنا فى أمان؟
رب ثار – رب عار – رب نار – حركت قلب الجبان
كلها فينا – ولكن لم تحرك ساكنا الا اللسان (٣)

وبذلك يسهم المهاجرون اسهاما رائعا فى كل ما يعترى الامة العربية من احداث أو مشاكل « فما سقطت دمعة من مواطن عربى – فى الوطن الام – الا وسالت اغنية حزينة فى مقطوعة شعرية لشاعر مهجرى ، وما زفر حزين ، وتأوه مصدور فى المشرق العربى الا وكان لآهته وزفرته صدى عميق مؤثر فى الشعر المهجرى » (٤) بيد أنهم لا يتركون مناسبة تمر ببلادهم الاوينهضون للمشاركة فيها معبرين عن حبهم وولائهم العظيم لامتهم ووطنهم : فلهم فى الاحتفال بمولد الرسول محمد عليه الصلاة والسلام ، وفى عيد الهجرة ، وهلال رمضان ، وفى الشهداء العرب ، وفى رثاء القادة والزعماء العرب القصائد الخالدة . فقد جعل

---

(١) البدوى الملثم – الناطقون بالضاد فى امريكا الجنوبية – الجزء الاول ص٣٢٨. وراجع الابيات فى كتاب « القومية والانسانية فى شعر المهجر الجنوبى » ص ٣٢٢
(٢) ادبنا وادباؤنا ص ٦٧
(٣) الارواح الحائرة ص ٦٥
(٤) قصة الادب المهجرى ٢/٣٥

المهاجرون يوم جلاء الفرنسيين عن سورية ولبنان عيدا وطنيا لهم يحتفلون به كل عام .

يقول جورج صيدح فى عيد الجلاء فى سورية :

فلق الصبح من سماء دجيه — « فالق الحب والنوى » للبرية
وجلاها من الخباء عروسا — صانها الله من شراك الوصية
جلوة العرس ، دفقة النور ، رؤيا — تتهادى على العيون الندية
انها الساعة التى ارتقبتها — مقلة الشرق منذ عهد أمية
زغردى ياحرائر الشام هذا — مهرجان لاختك الحرية (١)

والواقع أن شعر المهجر حافل بالموضوعات الوطنية والقومية التى تؤكد بوضوح أن هذا الادب قد قام بدور عظيم فى تعميق مفهوم الوطنية والقومية العربية وكان مشاعل وضاءة فى هذا الطريق حمل آمال الامة وآلامها وسجل كل دقائق حياتها وعبر عنها فى فيض من العاطفة الصادقة والحب الدائم والولاء المقيم .

ثالثا ـ الشعر الانسانى :

واذا كان الشعر المهجرى قد طرق الكثير من الموضوعات الوطنية والقومية فانما كان ذلك بدافع من الحب للخير والحق والحرية والمساواة بين بنى البشر والدعوة الى رفع الظلم والبعد عن التعصب المذهب أو للجنس . فهم لم « يثوروا لوطنهم وأمتهم الابدافع انسانى يرتدى ثوبا قوميا ، والا بعاطفة انسانية تلبس ثوب العاطفة القومية» (٢) ولهذا وجدنا شعرهم يتجه الى ساحة أرحب والى عالم ممتد ليشمل الانسانية كلها واتسع هذا الشعر أو على الاصح « اتسعت قلوبهم للحب المطلق لكل الوجود ، ولكل ما فى الوجود ، ولرغبة الخير المطلقة لكل المخلوقات » (٣) وهم فى هذا يتوخون مبادىء ديننا الاسلامى وتراثنا العربى الاصيل وما فى تعاليم الدين المسيحى من سماحة ومحبة وعدل ودعوة الى المساواة بين بنى البشر كما يقول الرسول الكريم « الناس سواسية كأسنان المشط » ، ويستندون الى المبادىء الاخلاقية الرفيعة التى نادى بها الاسلام وأرساها فى مجتمعه بلا تعصب لجنس أو لون « ولافضل لعربى على عجمى الا بالتقوى » وحرص على محاربة الظلم

(١) ديوان [illegible] ص ٢٣٥
(٢) القومية والانسانية فى شعر المهجر الجنوبى ص ٤٣٧
(٣) ادب المهجر للناعورى ص ٩٥

والنهى عن العدوان « فالمؤمنون اخوة تتكافأ دماؤهم وأرواحهم ، ويسعى بذمتهم ادناهم .. » وغير ذلك من الفضائل والمكارم التى حلقوا بها فى آفاق هذا الوجود واخذوا يرفرفون بأجنحة خيالهم من حوله يحاربون الرذائل ويفضحون الظلم والظالمين ويزجرون الطغاة والمستبدين ويصفقون للحرية والعدل ويسهمون فى تشييد صرح المجتمع الانسانى الحر ويعملون من اجل تحرير الامم الضعيفة والمغلوبة على امرها ، ويمجدون المثل العليا والمبادىء السامية ، ويدعون الى المساهمة والاخذ بيد المحتاج ، والى الاخاء والتعاون وحب الخير للجميع . وهذا النوع من الشعر الانسانى يتصل بالنفوس اتصالا شديدا ، ويعلق بالارواح والافئدة ، ويرتفع بالانسان الى آفاق الروح الاعلى ، ويجعله منطلقا مع الكون فى صلوات وابتهالات ، فيهامس الصوفية المنزهة وفيها مع ذلك ظلال من الشك والتساؤل ، وألوان من الايمان واليقين ، ومثل هذا الشعر الانسانى يدنى الانسان من بارئه ، ويقصيه عن العالم المائر بالاطماع والشهوات » (١) .

واخذ المهاجرون يشدون على قيثارة الحب وأوتاره الانسانية بأعذب الالحان وأرق الاناشيد ويهزجون بأنغام الحرية والرحمة والسلام. وكان فى طليعتهم جبران خليل جبران ، وميخائيل نعيمة ، والشاعر القروى ، ونسيب عريضة ، وايليا أبوماضى ، وغيرهم ممن « أعطوا للانسانية من مواهبهم وارواحهم وبشروا بتعاليم سامية نفذت منها روحانية الشرق الى البيئات الاجنبية ، وكان تأثيرها بليغا فى البيئة الامريكية حيث كانت النفوس مفتقرة الى فلسفة روحية تولد على أرضها وتركن اليها ، الى جانب الفلسفات المادية الغامضة الواردة من أوربا والتى شبهها جبران بالمرايا تعكس رسوم الاشياء ولاتراها ، وبالكهوف ترجع صدى الاصوات ولا تسمعها » (٢) .

وانتاج ميخائيل نعيمة الادبى يغلب عليه الروح الانسانى والاخاء البشرى ، والتبشير بحياة مثالية روحانية يرفرف عليها الحب والحق والكمال وقصيدته « أخى » من أروع الاعمال الفنية التى تمثل فزع النفس البشرية وأساها لما أحدثته الحرب العالمية الاولى من ويلات وما جرته من مآس ونكبات على بنى قومه الذين نكبوا بخيانة الحلفاء وغدرهم حيث تنكروا لوعودهم التى قطعوها عليهم للعرب فيما بينهم. ويوازن ميخائيل نعيمة فى الابيات التالية بين حال الجندى المحارب الذى عاد الى وطنه وهو جذل سعيد بما حقق من انتصار وبين الجندى

---

(١) التجديد فى شعر المهجر ص ١٠٨

(٢) ادبنا وادباؤنا ص ٦٥

المربى الذى عاد من هذه الحرب يحمل بين جوانحه مرارة الالم وفقدان الامل والصحب والرفاق .

اخي ان عاد بعد الحرب جنـــدى لأوطانه
والقى جســمه المنهوك فى أحضــان خـلانه
فلا تطلب اذا ما عـدت للأوطان خـــلانا
لأن الجـــوع لـم يترك لنـــا صحبـــا
ســـوى أشـــباح مـوتانا (١)

مما يوضح حرص « نعيمة » فى هـذه القصــيدة على ان يواسى الشرقى العـائد الى بلاده وقـد نكب فى آماله ولم يعـد له غير الآلام والجراح تنوشه وتحيط به ، وهى مناداة ثائرة بالمســاواة بين الشرق والغرب فى نتائج هذه الحرب وأن ينال الشرق ما نال الغرب وما حقق من حرية وانتصار . فالمعانى الانسانية واضحة كل الوضــوح فى كثير من اعمال ميخائيل نعيمة ولا سيما زاد (المعاد) ، والبيادر ،والمراجل، وهمس الجفون ، والنور والديجور ، وصوت العالم ، ومرداد « فليرجع اليها من شاء ، ليتزود من هـذه الذخـيرة الانسانيـة الغنيـة اثمن الغذاء » (٢) .

وايليا ابو ماضى تتغلغل فى شعره روح الانسانية وعاطفة المحبة للبشرية والحرص على اسعادها مما يدل على رحابة افقـه الانسانى ، ويظهر ذلك بوضوح فىأعماله الادبية مثل « الخمائل » ، و « الجداول » وقصيدته « أنا » التى يقول فيها :

انى اذا نزل البـلاء بصـاحبى ... دافعت عنـه بنـاجذى وبمخلبى
وشددت ساعدهالضعيف بساعدى ... وسترت منكبـه العـرى بمنكبى
وارى مســـــاوئه كأنى لا ارى ... وارى محاســـنه وان لم تكتب
والوم نفسى قبـله ان اخطـات ... واذا اســاء الى لـم اتعتبـ
متقرب من صاحبى فاذا مشت ... فى عطفه الغـلواء لم أتقرب (٣)

مثال على المحبة والتســامح والاخلاص للصــاحب والرفيق ، والمعاملة الانسانية الكريمة والتى ترفرف بأجنحتها على القلوبوتنتظم المشاعر فى علاقات سامية ومثل رفيعــة خالدة . واقرأ له قصــيدة

---

(١) همس الجفون ص ١٤ ط ٢ مكتبة صادر بيروت سنة ١٩٥٢
(٢) ادب المهجر للناعورى ص ٩٨
(٣) الجداول ص ٥٢ ، ٥٣ مطبعة الزهراء

« الطين » تجد معانى الرحمة والعدل والمساواة متجسمة فى كلماتها وابياتها ، والتى يبدؤها بقوله :

نسى الطين ساعة انه طين ... حقير فصال تيها وعربد
وكسا الخز جسمه فتباهى ... وحوى المال كيسه فتمرد
يا اخى . لا تمل بوجهك عنى ... ما انا فحمة ولا انت فرقد (١)

ففى هذا النداء الرقيق الحنون « يا اخى » ما يغنى عن الكلام والتعليق . ثم مناجاته لصاحبه المنصرف عنه ، المتعاظم عليه « لا تمل بوجهك عنى » ما يدل على الروح الانسانية العالية التى تسرى فى حناياها كل مشاعر الحب والاخاء والعواطف النبيلة ثم اتباعه لذلك بقوله « ما انا فحمة ولا انت فرقد » تذكير جميل للمتفطرسين من عباد الله وتجاهلهم لأصل نشأتهم وأساس تكوينهم وسخرية مريرة من التكبر والتعالى وتنديد بالأنانية والغرور كأنها نغمات على طريق الحب والتكافل والتآخى الانسانى . هذا هو « الادب الجدير باسم الفن والأدب . انه الادب الرحب الذى يسمو على الفوارق والحدود ، ويستغرق الحياة والوجود ، ويدعو الى الحب المطلق للكون كله ، ولكل من فيه وما فيه .. انه الأدب الذى ينشر المبادىء السامية ، ويبشر بالمثل العالمية ، ويحارب المظالم والشرور وينقم على الفوارق والمفارقات ، ويحمل آلام الانسانية ، ويستهدف السعادة البشرية ، ويخلق المجتمع المثالى ، ويشيع المحبة والسلام » (٢) بين ابناء المعمورة ، وينتظمها فى رابطة انسانية بعيدة عن كل زيف أو رياء .

رابعا ـ الشكوى والالم واللجوء الى الطبيعة :

١ ـ ونتيجة للمعاناة التى عاشها هؤلاء المهاجرون فى حياتهم الجديدة وما تحملوا من متاعب وآلام وما وجدوا من فشل واخفاق ، وما قاسوا من محن ، ومشاكل ، كان لابد لهم من التسرية عن نفوسهم المعذبة ، واجسامهم المكدودة والبحث عن ملطف أو منشط لهذه النفس حتى يزيل عنها ما يعصف بها من حيرة وتردد وتساؤل مرير ويجلو عنها ما تكاثف عليها من صدأ الحياة القاسية ، حتى كاد اليأس يستولى عليها فكانت الشكوى واظهار الالم ظاهرة من الظواهر الواضحة فى شعرهم يرافقها الهروب الى الطبيعة ذات القلب الحنون يلقون اليها بهمومهم وأحزانهم وينقلون اليها ما ضاقت عنه افئدتهم ومشاعرهم

---

(١) الجداول ص ٧١ مطبعة الزهراء
(٢) الادب العربى فى المهجر ص ٢٣٤ .

وكأنهم وجدوا فى مظاهرها صورة من انفسهم فاخذوا « يقارنون بين هذه المظاهر وبين عواطفهم ونوازعهم ومختلف احوالهم ، فشخصوا بذلك الطبيعة حتى صارت اليفتهم يخاطبونها وتخاطبهم ، ويرمزون لصورها بحالات نفوسهم ، فهم والطبيعة ومظاهرها شىء واحد ، وان اختلفت الاسماء » (١) . ففى الطبيعة النجاة من الاوصاب كما يقول ايليا أبو ماضى :

قالت اخرج من المدينة للقفـ ـر ففيه النجاة من اوصابى(٢)

والذى يطلع على شعر المهجريين يجد الشكوى ممتزجة باللجوء الى الطبيعة والعيش فى رحابها فقد توثقت الصلة بينهم وبين الطبيعة ووجدوا بين احنائها ما افتقدوه فى حياتهم من مثل رفيعة ونوازع سامية . « ومواكب جبران ذات المائتين والثلاثة الابيات فيها مائة وخمسة وعشرون بيتا تدور على الغاب ، وقدسية (الغاب ، ووجدانية الغاب) وسعادة الغاب ، وفيها يقابل جبران بين حياة المجتمع ذات الفروق والتقاليد والمعاملات المبنية فى الغالب على الرياء ، والاهواء الشخصية ، وحياة الغاب الوادعة البسيطة التى تضيع فيها الفروق كلها وتستوى فيها سائر المخلوقات لأن لها مشيئة واحدة تجريها على الجميع ببساطة وبغير تفريق » (٣) يقول جبران فيها :

ليس فى الغابات حزن لا ولا فيها الهموم
فاذا هب نسيم لم تجىء معه السموم
وغيوم النفس تبدو من ثناياها النجوم

***

أعطنى الناى وغن فالغنا يمحو المحن
وأنين الناى يبقى بعد أن يفنى الزمن

وميخائيل نعيمة يناجى « النهر المتجمد » ويبثه همومه وشكواه فى قصيدة طويلة مفعمة بالمشاعر نابضة بالاحاسيس وفيها يقول مخاطبا النهر الذى تجمدت مياهه عن الجريان وتوقفت حركته فى «روسية»

---

(١) التجديد فى شعر المهجر ص ١٢٠.
(٢) الجداول ص ٥٤ مطبعة الزهراء
(٣) شعر المهجر للناعورى ص ١٠١
(٤) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران الجزء الثانى « المواكب » ص ٢٤٠ - مكتبة صادر - بيروت سنة ١٩٥٠ .

نتيجة البرودة القارسة « فيراها رمزا لفؤاده ، وقد جمدت فيه الامانى فغدا ثقيلا باليأس ، مقيدا بالقنوط والحيرة » (١) :

ما هـذه الاكفـان أم هـذى قيود من جليـد ؟
قـد كبلتـك وذللتـك بهـا يد البرد الشـديد
ها حولك الصفصاف ، لا ورق عليه ولا جمال
يجثو كئيبـا كلمـا مرت به ريح الشـمال

***

قد كان لى يا نهـر قلب ضاحك مثـل المروج
حر كقلبـك فيـه اميـال وآمال تمـوج
قد كان يضحى غـير ما يمسى ولا يشـكو الملل
واليوم قد جمدت كوجهـك فيـه أمواج الأمل
يا نهـر ذا قلـبى اراه كمـا اراك مكبـلا
والفرق انك سوف تنشط من عقالك وهولا . . (٢)

فشعراء المهجـر يسرى فى شـعرهم تيـار من القلق والضـيق والتشاؤم والثورة على القيود والسخط لأنهم لم يجـدوا فى مهجرهم – الذى عقدوا عليه كثيرا من الآمال ومنوا انفسهم فيه بحيـاة رغدة هنيئة – الا ذلك الجهاد المضنى والغربة الموحشة والشعور بالحرمان من الأهل والأصـدقاء « فاذا الشـاعر لا حول له ولا قوة ، واذا هو مستسلم للحزن واليأس ، واذا هو لا يملك غير دموعه يرسلهـا انات وزفرات ، انه ليشعر دائما بانه غريب وانه فى عزلة عن النـاس وانه ليس ممن حوله ولا من حوله منه » (٣) . استمع الى نسيب عريضة وقد احتواه الحزن والالم ، واكتوى بنار الوحدة واليأس القـاتل ، يقول :

علقت عودى على صفصافة الوادى ورحت فى وحدتى أبكى على الناس
كأن فى داخـلى قـبرا بوحشـته دفنت كل بشـاشـاتى وايناسى
يا قبر آمال نفسى فى ثرى كبـدى يسقيك صوب دم من قلبى القاسى
زرعت فوقـك ازهـارا بلا أرج سوداء مرت عليهـا نار انفـاسى
ما اروع الزهرة السوداء قد سقيت بدمعـة القلب تحميها يد البـاس
يا يأس صنها فانى قد قنعت بهـا ولست ابدلهـا بالورد والآس (٤)

---

(١) التجديد فى شعر المهجر ص ١٣١
(٢) ديوان همس الجفون ص ١٢ بيروت ، وراجع الابيات فى التجديد فى شـعر المهجر ص ١٢٩ ، ١٣٠.
(٣) دراسات فى الشعر العرقى المعاصر ص ٢٧.
(٤) الارواح الحائرة ص ١٣٨

والياس فرحات يلاقى من صراع العيش ما دفعه الى التألم والشكوى فيقول :

يا عيد عدت وادمعى منهلة ... والقلب بين صوارم ورماح
والصدر فارقه الرجاء فقد غدا ... وكأنه بيت بلا مصباح
يمشى الاسى فى داخلى متغلغلا ... بين العروق كمبضع الجراح (١)

« ومن خلال هذه الصورة القاتمة الحزينة ، وذلك الجو الغائم المظلم ، وتلك الدموع الحارة اليائسة .. تطالعنا بسمات تشرق بالأمل ، وتنطلق أنغام تهزج بالمنى وتشدو للحياة ، وتتغنى بمباهجها وافراحها » (٢) وتدعو الى التفاؤل والنشوة ، وتبعث الأمل والبسمة الى القلوب وخير من يمثل هذا الاتجاه ، شاعر التفاؤل « ايليا ابو ماضى » الذى يجد الدنيا من حوله زاهية مشرقة ويدعونا الى ان نلقى الحياة مبتهجين ، يقول فى قصيدته « ابتسم » :

قال : السماء كئيبة وتجهما ... قلت : ابتسم يكفى التجهم فى السما
قال : الصبا ولى . فقلت له : ابتسم ... لن يرجع الاسف الصبا المتصرما

***

قال : الليالى جرعتنى علقما ... قلت : ابتسم ولئن جرعت العلقما
واضحك فان الشهب تضحك والدجى ... متلاطم ، ولذا نحب الانجما

***

قال : البشاشة ليس تسعد كائنا ... يأتى الى الدنيا ويذهب مرغما
قلت : ابتسم مادام بينك والردى ... شبر ، فانك بعد لن تتبسما (٣)

وقصائده « فلسفة الحياة » ، و « تعالى » ، و « المساء » ، و « كم تشتكى » (٤) من أرقى النماذج الشعرية فى الدعوة الى الاقبال على الحياة والتمتع بجمال الطبيعة والبعد عن الحزن والابتئاس ، كما يقول فى البيت الاخير من الابيات السابقة : لننتهز فرصة الحياة قبل أن نصبح لا شىء وتضيع حياتنا بين الهموم والاحزان .

الا ان واقع هذا الادب يؤكد لنا أن بواعث الالم كانت متوفرة فيه ، وان التشاؤم والحزن كان طابع هذا الشعر والجانب الاكبر منه قد لفه الشك والتساؤل ، واتشح بالسواد واتسم بالحيرة والبكاء حتى

---

(١) ديوان فرحات ص ٦٢
(٢) الادب العربى فى المهجر ص ٣٧٣
(٣) الخمائل ص ٣٦ ، ٣٧
(٤) هذه القصائد بديوان الجداول صفحات ٣ و ٢٤ و ٧٨ و ١١٣ على التوالى .

ان ومضات التفاؤل التى نجدها فيه قد جاءت فى اطار من الألم والكآبة وامتزجت بالتشاؤم ، وكان الشاعر منهم اذا اراد الغنـاء بكى ، واذا التمس السعادة انصرف الى الشقاء ، واذا حاول ان يبتهج بالحياة رد الى ما طبع عليه من الالم والشكرى (١) . لان هـذا الادب رومانتيكى النزعة يمجد الألم ويقدس الحزن ، ويرى فيه سر الوجود كما يقـول « شكر الله الجر » :

انت لولا الهـم لا تفقـه معـنى للوجـود
انت لولا الحـزن لا تسـمع انغام الخـلود
لا ، ولا تسـمع همس الله فى قصف الرعـود
ان فى الحـزن سرورا لا تراه فى سـرور
ان فى الآلام لذات لأرباب الشـعور (٢)

وكان هذا التقديس للألم باعثـا لهم الى الارتمـاء فى أحضـان الطبيعة تلك الأم الرءوم التى وجدوا فيها متنفسا للآلام ، ومستراحا لنفوسهم الشاردة ، ويحس الواحد منهم « وهو يستسلم بين ذراعيها المرتجفتين وصدرها الحانى انه يولد من جديد وتعـود اليه طفولتـه ، وبراءته النفسية » (٣) ، فهاموا بها وامتزجت ارواحهم بمنـاظرها ، واقبلوا عليها يتملون جمالها ، ويستمتعون بمفاتنها ، ويبثونها اوصابهم ومتاعبهم ، وينقلون اليها مشاعرهم وخواطرهم . وكانت معبدهم الذى يجدون فيه الراحة والطمأنينة النفسية والبهجة والسعادة الغامرة .

استمع الى ميخائيل نعيمة فى قصـيدته « صـدى الاجراس » يقول : —

قـولوا لـرفاقى يجتمعـوا
فالشمس رويـدا ترتفـع
واليـوم العيـد ورب العيـد
ينـادينـا او ما سمعوا ؟
دن . دن . دن . دن

***

---

(١) راجع الادب العربى فى المهجر ص ٢٧٥

(٢) زنابق الفجر الصادر سنة ١٩٤٥ فى البرازيل ص ٣ .

(٣) الطبيعة فى شعر المهجر ص ٣٤

هـو ذا قـد اقبـل اترابى
اهـلا اهـلا بأصيحـابى
الناس تسـير الى القـداس
ونحـن نكـر الى الغـاب
دن . دن . دن . دن

***

أشجـار الغـاب تحيينـا
وطيـور الغـاب تناجينـا
وزهـور الغـاب تصافحنا
ونصـافحها ، وتهنينـا
دن . دن . دن . دن (١)

فنحس ونحن نقرأ هذه الابيات بالسعادة الغامرة تملأ قلب شاعرنا حتى أصبح يتمايل طربا ونشوة نتيجة هذا التمازج الروحى بينه وبين الطبيعة واحتوائها لنفسه ومشاعره مع موسيقى القصيدة المتماوجة . فالشاعر المهجرى يندمج فى الطبيعة ويفكر من خلالها او قل يذوب فيها وتذوب فيه حتى يشعر وكأنه هو الطبيعة يتحدث عن عالم الانسـان ويهاجم افعاله الوحشية وصفاته العدوانية ومن خلالها يتشاءم ويتفاءل، وفى رحابها يتأمل ويحس بمشكلاته . تجـد ذلك واضحـا فى قصيدة الشاعر القروى « الولادة الجديدة » (٢) التى يأسى فيها من وحشـية الانسـان وقسوته عندما شـاهد منشار الانسان يهـوى على أشجار باسقات فيودى بحياتها ويقضى على نضارتهـا وأزهارها ويجتثها من جذورها ، وقصيدة « الطلاسم » لايليا أبى ماضى من النماذج الفنيـة التى تدل على ذوبان الشاعر فى الطبيعة واحتوائها لمشاعره حتى ألقى عليها بتساؤلاته المتشككة وحيرته الواضحة ازاء مظاهر هذه الحيـاة . يقول مخاطبا البحر :

أيهـا البحـر أتدرى	كـم مضت الف عليـكا
وهـل الشـاطئ يدرى	أنـه جـاث لديـكا ؟
وهـل الانهـار تدرى	أنهـا منـك اليـكا
مـا الذى الامـواج قالت	حـين ثـارت ؟
	لسـت أدرى

---

(١) ديوان همس الجفون ص ٤٠ وما بعدها ط ٢ صادر بيروت سنة ١٩٥٢ .

(٢) راجع القصيدة بديوان القروى ص ٨٣٥ ، مطبعة سندى التجارية سنة ١٩٥٢

انت يا بحـــر اســـــير آه ما أعظــم اســـرك
انت مثلى ايهــا الجبـــار لا تمــــلك امــــرك
اشـــبهت حالك حالى وحكا عـــذرى عـــذرك
فمـــتى انجـــو من الأســـ ـــــر وتنجـــــو ؟
لست أدرى (١)

وهكذا نجد ايليا يلجأ الى الطبيعة يبثها آلامه ريستودعها عواطفه واشجانه ويكاد يتحد معها اتحادا صوفيا نتيجة طبيعيـة لما تزخر به نفسه من الم ، وما تحس من ضعف وعجز أمام مظاهر الكون والحياة ولا شك أن التعبير عن النفس واحاسيسها وخلجاتها فى صدق شعورى والاندماج بهذه المشاعر فىالطبيعةاندماجا كاملا ، وتشخيصها تشخيصا يعتمد على الحوار والتساؤل والاستغراق فى الاحـلام والآمال فى ظـلال هذه الطبيعة من مظاهر التجديد الواضحة فى الشعر المهجرى أثبتوا به مقدرتهم على الخروج من دائرة الشعر لضيقه والانطلاق به الى آفاق ممتدة ، وواقع جديد ، واستطاع بموضـوعاته الجـديدة ان يغـزو القـلوب ويستحوذ على المشاعر والنفوس .

خامسا : الشعر التاملى :

ومن الموضوعات الجديدة فى الشـعر المهجرى التى اعتمدت على التجربة النفسية الخالصة ، ونحت منحى انسانيا رفيعا ذلك الشعر التأملى الذى حوى خفق القلوب ، وتساؤلات النفس وحيرة العقول ، وتمثلت فيه المشاركة الوجدانية بين الشـاعر وقارئه . « ففى ضـوء انفعالات الشاعر ، يستعيد الانسان تجاربه ، ويطبقونها على تجاربهم المماثلة التى لم يستطيعوا التعبير عنها لأنهم محرومون من هذا الفيض الالهى وهو الشعر ، فاذا بهم يجدون فى هـذا الشـاعر الذى مارس تجربتهم متنفسا للألم المكبوت ، ومخرجا للأسى المنطوى ، والعاطفـة السجينة » (٢) . فميخائيل نعيمة يسأل نفســه « من أنت يانفسى » فيقول :

أن رايت البحـر يطغى الموج فيـه ويثور
أو سمعت البحر يبكى عند أقدام الصخور
ترقبى المـوج الى أن يحبس الموج هـديره
وتنـاجى البحر حتى يسـمع البحر زفيره
راجعـــا منـــك اليـــه
هـل من الامواج جئت ؟ (٣)

---

(١) الجداول ص ٤ و ٥ مطبعة الزهراء .
(٢) التجديد فى شعر المهجر ص ١٣٦
(٣) همس الجفون ص ١٦ مطبعة صادر بيروت ط ٢ سنة ١٩٥٢ .

مما نلمس معه حيرة نفسه ، وتساؤلها الدائم ومحاولاتها الدائبة عن كشف الحجب والاستار واستبطان اسرار الوجود والتأمل العميق فى المصير الانسانى والكون والحياة مما يحتوى النفس البشرية ويأخذ بفكرها وخواطرها . وقصيدة ايليا ابى ماضى « الطلاسم » تعبر تعبيرا صادقا عن هـذه الحيرة وهـذه التساؤلات والتـأملات النفسية التى اعترت كثيرا من المفكرين والباحثين ، وخاصة فى محاولتهم للكشف عن العلاقة بين الجسم والروح . الم يقل ابو ماضى :

لى ذات غـير انى لست ادرى ما هيـه
فمـتى تعــرف ذاتى كنـــه ذاتى
لست ادرى

اننى جئت وامضى وانا لا اعـلم
انا لغـز وذهابى كمجيئى طلسـم
والذى أوجـد هـذا اللغـز سر مبهـم
لا تجـــادل . ذو الحجى من قال انى
لست أدرى (١)

ويأخذ الكثير من شعراء المهجر هذه الوجهة فى شـعرهم — وعلى الاخص فى المهجر الشمالى — وجهة التساؤلات التى ملأت نفوسهم امام ما فى الحياة من شر وخير ، وقوة وضعف ، ووجـود وعدم ، وموت وحياة ، ونور وظلام ، وايمان وكفر ، وعدل وظلم ، وما الى ذلك من المتناقضـات التى امتلأت بها حيـاة الانسان وارقت نفسـه وهزت مشاعره فلا راحة ولا اطمئنان ولا انس ولا سـعادة ما دامت هـذه المتناقضات تسيطر علينا وتحتوينا ، ولذلك نجد المهجريين يشقون بالكثير من القيـود التى كبلنا بها المجتمع ، وقيدتنا بها تلك الحياة المتقلبة ، وحاولوا البحث عن خلاص من ذلك كله ولكن الامر تطور الى صراع نفسى حاد واحساس بالقلق والاسى والالم ، وعجـز كامل أمام اسرار الوجود وفهم الغازه ومعمياته .

لقد « حاول ايليا فى قصيدته « نار القرى » أن يصعد فى مدارج هذا العالم ، فطار قليلا ، ولم يلبث أن هوى الى الارض ، وظل فيها ، وظل معه قلقه وحيرته ، فلجأ الى العقل يسأله ، ولم يجد عنده جوابا شافيا ، فيئس منه ، ومضى يتخبط فى شكه ، غير مؤمن بشىء سـوى

---

(١) الجداول ص ٢٥

وجوده ، ومايكون بعد الوجود من موت وعدم (١) يقول متسائلا في حيرة :

كيف الوصول اليك يا نار القرى	انا في الحضيض وانت في الجوزاء
لي الف باصرة تحـــن كما ترى	لـكن دونك الف الف غطـــاء
لو من ثرى ، مزقتها بيد الثرى	لكنهـا سجف مـن الاضـــواء
ســاءلت قلبي اذ راى فتحـيرا	ماذا شربت فمدت ؟ قال : دمائي
يا ليتـه قـد ظل أعمى كالورى	فلقد نعمت ، وكان في ظلمـاء
قد شوشت كف النهـار سكينتي	يا هـذه ردى الى مســائي (٢)

وقصائد « جبل التمني » ، « الخير والشر » ، و « العراك » ، و « آفاق القلب » لميخائيل نعيمة ، و « بين مد وجزر » ، و « الكمنجة المحطمة » ، و « الاسطورة الازلية » ، و « يا نفسي » لايليا ابي ماضي ، و « الى نفسي » ، و « من نحن » ، و « أمام الغروب » لنسيب عريضة ، و « بساط الريح » ، و « شعلة العذاب » لفوزي المعلوف ، و « عبقر » لشفيق معلوف ، « الربيع الاخير » للشاعر القروي ، و « المواكب » لجبران خليل جبران . كلها تنحو منحى الحـوار النفسي المستبطن للاسرار والبحث عن المجهول . وتتحرق شوقا الى معرفة أسرار الوجود والنفس ، وتنشد الخلاص من هذا الحصار الذي يحول بين النفس واقتحام آفاق الغيب ، وتظهر الالم والحـيرة أمام قوانين الحيـــاة ومفارقاتها واوضاعها . يقول شكر الله الجر :

اترى الاشجـــار تــدري	انهـــا كانت بــذورا ؟
أم ترى الاشجـــار تـدري	أنهـا كـانت زهـــورا ؟
أتـــرى الارواح تمســـي	جـــوهرا خلف التـراب ؟
ان أمـــر البعث ســــر	كـائن خـــلف الوجـــود
ووجـــود المـــرء غصـــن	جـذعه تحت اللحـــود (٣)

والشاعر نسيب عريضـة يوغل في الشك ويمعن في الهـواجس والتساؤلات المحيرة فيقول في قصيدته « لماذا » :

لمـاذا نحس ، لمـاذا نحـب	لمـاذا نعيش بـلا طـــائلة
لماذا التناسل ، والنسل ندري	بأن الحيـــاة له قـــاتلة ؟
أكيما نزيد المقـابر رمســـا	ونصـغي الى رنـة الثـاكلة ؟ (٤)

(١) دراسات في الشعر العربي المعاصر ص ١٩١ ، ١٩٢
(٢) الجداول ص ٥٩
(٣) زنابق الفجر ص ١٢١
(٤) الارواح الحائرة ص ٤٥

وكان من نتيجة هذه الشكوك وزيادة التساؤلات ان انتهى شعراء هذا الاتجاه الى « موجة من الشكوك طغت على كل ما قالوه من شعر ، حتى ليخيل للقارىء ان الشك كان طابع حياتهم الروحية المميز لها ، وان التحير والاضطراب اهم عنصرين من عناصرها » (١) وكان الدافع من وراء ذلك كله محاولة الوصــول الى مثل انسانية خالدة تحقــق للبشرية السعادة والاطمئنان النفسى وتصل بالانسان الى الايمان الحقيقى المؤيد بعجزه امام فهم النفس واسرارها والكون والغازه ولكنهم وصلوا جميعا الى ما وصل اليه ايليا ابو ماضى فى صيحته امام ما عرض له من مشاكل: « لست أدرى » .

« واذا كانت الخطوات التالية قد خامرت اذهان الكثير من الفلاسفة والادباء قبل المهجريين ، فان الجديد فى هذا الطابع عندهم هو غلبتــه عليهم واستغراقه لعقولهم وافكارهم ، وكثرته فى أدبهم ، وعرضــه فى شكل جديد رائع من الاسلوب والصياغة ، واتسامه بالعمق والرحابة والشمول والقوة والحيوية والجمال » (٢) مما يعتبر اتجاها جديدا فى الشعر العربى أضفى اليه روحا جديدة ، واكسبه خصبا وحياة نشطة ، خاطبت النفس ، واتصلت بالوجدان ، وسبرت أغوار الروح ، وعبرت عن الكثير مما يشغل الفكر البشرى ويؤرق الروح ، ويستبد بالخواطر والقلوب .

سادسا ـ شعر الاسرة

هاجر ابناء الشام الى امريكا الشمالية والجنوبية وتركوا الاهل والاحبة وكلهم اسى ولوعة على هذا الفراق ، وكانت الغربة قاســية ومضنية زادت من لوعة هؤلاء المهاجرين واذكت نار الشوق فى قلوبهم واضرمت عواطف الحنين الى الاهل فى تلك الديار النائية فشدوا باعذب الحان الحنين والشوق ، وعزفــوا على قيثارة الروابط الاسرية ارق انغام اللهفة والتشوف الى التئام الشمل العائلى ، وعودة الحياة الهانئة فى ظلال تلك الدوحة الفينانة ، كما اخذوا يصورون فرحتهم وسعادتهم باطفالهم وزوجاتهم ولقائهم بأحفادهم وذويهم ومدى لوعتهم وحزنهم عند افتقاد فرد من أفراد الاسرة فى شعر انسانى رفيع .

١ ـ كانت الام رمز الرابطــة الاسرية فى شــعرهم ومحور ذلك الحنين الفياض والشوق الجارف وتلك المناجاة الروحانية فالام ينبوع

---

(١) شعراء الرابطة القلمية ص ٢٣٣

(٢) الادب العربى فى المهجر للدكتور حسن جاد ص ٢٨٦

الحنان والحب ، وهى مصدر السعادة الحقة ، والراحة النفسية التامة ولذلك وجدنا هـذا اللفظ الملائكى يدور كثيرا على السنة المهجريين ويحوطونه بالتبجيل والاحترام ، ويقفون فى محرابه ضارعين خاشعين. يقول رشيد أيوب فى قصيدته « يا ثلج » فى حنين ولهفة :

يا ثلج قد هيجت اشجـانى ذكـرتنى اهـلى بلبنـان
بالله عنى قـل لاخـوانى ما زال يرعى حـرمة العهـد

***

يا ثلج قـد ذكـرتنى أمـى أيـام تقضى الليـل فى همـى
مشفـوفة تحتار فى ضـمى تحنـو على مخـافة البـرد (١)

ففى هذه البساطة التعبيرية يصور الشاعر مدى حنينه لأهله بلبنان وتلهفه وظمأ روحه الى أمه ذات الصدر الحنون والقلب الكبير . « ولعل أشهر من عنى بشعر الامومة من شعراء المهجر هو الشـاعر القروى رشيد سليم الخورى ، فله فى أمه عدة قصائد ، كلها تعـرب عن تعلقه الشديد بأمه وتقديسه لها ، وخشوعه العميق أمام مشاعر الأم ورسالتها الشاقة فى الحياة (٢) » . يقول فى قصيدة له بعنـوان « الى القمر » فى مناجاة وجدانية خالصة :

فان شمت امى عنـد المغيب توجـه للبحـر عنى السـؤالا
تؤم المـوانى بعـدى تبغى بمدمعها — لا بهـن — اغتسالا
وتنظـر عنى تلك الرمـال فتبـكى وتلثم عـنى الرمالا
فقبل بنـورك ذاك الجبـين ليزداد نـورك منـه جـلالا (٣)

فهذه المعانى الجليلة انما هى فيض عاطفة صادقة هزها الحنين والشوق والمحبة للأم وتعبر تعبيرا صادقا عن تقديس الشاعر القروى للامومة والوفاء والاخلاص لها والاشادة بحنانها وتضحياتها . بل اننا نجد الشاعر القروى يرجع أساس حبه للناس وتسامحه الذى عرف به الى مصدر ذلك الحب وهذا التسامح : الى الام :

---

(١) ديوان (اغانى الدرويش) ص ٧٠ .
(٢) شعر المهجر للناعورى ص ٢٣٠
(٣) ديوان القروى ص ٥٤

عدوى ليس هذا الشهد شهدى ... ولا المن الذى استحليت منى
فلى أم حنون ارضعتنى ... لبان الحب من صدر أضن
على بسماتها فتحت عينى ... ومن لثماتها رويت سنى
كما كانت تناغينى أناغى ... وما كانت تغنينى أغنى
كفانى حبها فوق احتياجى ... ففاض على الورى ما فاض عنى(١)

فالام هى ملاك الطهر والرحمة ، ومثال التضحية والوفاء ، ومهد الحب والحنان ، وينبوع السعادة والراحة ، وهى صانعة الرجال ، ومربية الابناء على القيم الرفيعة والاخلاق القويمة بما تضفى عليهم من حب ورعاية وما تشملهم به من دفء الامومة وحنانها . وللشاعر عقل الجر قصيدة رائعة بعنوان « أمى » تفيض رقة وتسيل عذوبة يقول فيها :

ذكرت ، ولكن كحلم الكرى ... امورا تقضت زمان الصغر
غداة أدب دبيب النمال ... وحولى تدب ظروف القدر
أتعتع لا مفصحا كلمة ... فتحسب أمى كلامى درر
فتلهب خدى من لثمها ... وتمسح من أدمعى ما انحدر

***

ويوم مرضت فجنت وراحت ... ترود الكنائس قبل السحر
تود لو أن الفدى ممكن ... فتفدى حياتى بنور البصر
وتخلع ان تستطع عمرها ... على لآمن بطش القدر
ائن فتشعر فى صدرها ... كأن أنينى وخز الابر (٢)

وقد رثى الشاعر الياس فرحات « أمه» بقصيدة رائعة يعبر فيها عن حزنه ولوعته لفقد هذا الحضن الحنون ومنها هذه الابيات :

قطع البريد على حلم لقاك ... ونعى السرور الى حين نعاك
وارحمتا لبنيك حولت النوى ... اهداب اعينهم الى اشواك
كانوا يرجون اللقاء فغيرت ... مجرى الحوادث دورة الافلاك (٣)

---

(١) ديوان القروى ص ٨١٨

(٢) راجع الابيات فى كتاب « القومية والانسانية فى شعر المهجر الجنوبى »ص٤٠٥

(٣) ديوان « الصيف » ص ١٣٧ (سان باولو ـ مطبعة صفدى التجارية ١٩٥٤ ؛ وراجع الابيات فى الادب العربى فى المهجر ص ٣١٧ .

هذا وقد اختلفت طرائق التعبير فى تمجيد عاطفةالامومة وتقديس دورها فىهذه الحياة فمنهم مناتجه الى بث عواطفه ومشاعره نحو الام عن طريق المناجاة . ومنهم من أودع قصائد الرثاء هـذه العواطف ، ومنهم من اتخذ القالب القصصى سبيلا الى ذلك . وقد عبروا جميعا تعبيرا صادقا عن مشاعرهم الفياضة نحو الأم واستطاعوا أن ينقلونا معهم الى هذا المرفأ الحانى الذى نجد جميعا بين ذراعيه أرق العواطف واسمى المشاعر . وجعلونا نتأمل معهم انفعالا قويا ونعيش معهـم فى رحاب تلك الشجرة الباسقة التى تظللنا بعطفهـا وتشـملنا بحنانهـا ولهفتها . ومن القصائد التى تفيض رقـة وتشع حبـا واخلاصـا للأم قصيدة امين مشرق (١٨٩٨ - ١٩٣٧)التى نظمها مناجيا امه المقيمة فى لبنان بينما كانت لبنـان تعـانى العنف والتنكيل والتوجع على يد السفاح « جمال باشا » فيقول :

يا نسـمة الصبح لامسـيها	وبـردى قلبى الحـزين
يا نسمة الصـبح قبليهـا	فى الخد عنى وفى الجبـين
أمـاه بالله ما دهـاك	وما دهى اخـوتى الصـغار
هـل اوقعتهم يـد الهـلاك	ما بين نـار وبين عـار ؟
وهل طغـى فيـكم الاعادى	وطاردوكـم الى البـوادى
وحـولكم خيـم السـكون	واغمضت فى الدجى عيـون
ومـر فى بالـكم امـين	اماه - ردى - انـا أمـين (١)

والواقع ان الشعر المهجرى قد اهتم بالأم وسـجل الكثير من العواطف الملهوفة نحو الأم فى روعة وجمال وتقدير واجلال لدور الأم ورسالتها السامية فى هذه الحياة .

٢ - اما عن عاطفتهم نحـو ابنائهم واحفادهم فقد كانت عاطفـة مشبوبة متلهفة ، فليس هناك اقوى أو اكثر انسانية من عاطفة الأبنحو اولاده . وقديما قال الشاعر :

انمـا اولادنـا بيننـا	اكبـادنا تمشى على الارض
لو هبت الريح على بعضهم	لامتنعت عينى عـن الغمض

ففى مناجاة حالمة رقيقة يناجى الشاعر الياس فرحات ابنتـه « ليلى » قائلا :

---

(١) راجع الابيات فى « ادبنا وادباؤنا » ص ٥١٨ .

هذى الرياض منـابت الزهـر　　تلك البحـار مصـادر الدر
ذاك الفضـاء نجومه تجـرى
بـا للـه يـا بنتـى
مـن ايهـا انـت

لا تحـزنى لابيـك ان جهـلا　　خلى البـكاء وحالفى الجـذلا
ما انت من هـذا التراب ولا　　تلك الميـاه وذلك الجـلد
بل أنت من روحى ومن جسدى(١)

فابنته أجل واعظم من الدنيا وما فيها ولذلك نراه يحار فى نسبتها الى الرياض أم الى البحار أم الى الفضاء الرحب ذى الدرارى المتلالئة ، ولكنه سرعان ما يجد الجواب على سؤاله الحائر . انها من روحه ومن جسده وقطعة من نفسه . تصوير بديع ، وعاطفة صـادقة ، ومحبة صافية تعبر عن تلك الرابطة الروحيـة بين الأب وابنته . استمع الى الشـاعر المدنى (قيصر سـليم الخـورى ١٨٩١ —) يقول قصـيدته « ولداى » : —

يا فلذتى كبـدى لقـد امسيتما　　فى ناظرى ، وكنتما فى خاطـرى
قمـرين قد سطعـا بليلة مدنف　　لله مـا احلاهمـا لمسـافر
ظلعـا على معـا فلست بفـارق　　ما بين طلعـة واحـد والآخـر
متشـابهين بجـانبى كأنمـا　　أنا طائر وهما جناحا الطـائر (١)

فهذه الابيات تصور لنا عاطفة الاب الصادقة وسعادته الغـامرة بابنيه وتعلقه بهما ، وموقعهما من نفسه وأثرهما فى حيـاته فى طلاقة تعبيرية ، وبساطة فى التناول والتصوير .

وللشـاعر « جورج صيدح » عدة قصائد تصـور عاطفـة الابوة وحدبه على الاولاد فى رقة وحنان ، وقد أفرد لها قسما خاصا فى ديوانه تحت عنوان « أكبادنا » ليدل بذلك على تلك المشاعر النبيلة والعواطف الابوية السامية . ومن هذه القصائد قصيدته « ساعة التجريح » التى قالها عندما أجرى الطبيب لوحيـدته « جاكلين » جراحة لاستئصال الزائدة المعوية ويقول فيها : —

---

(١) ديوان فرحات ص ١٤٠ (سان باولو سنة ١٩٣٢) .
(٢) مجلة « العصبة » العدد ١٠ — نيسان ١٩٤٩ ص ١٠٢٤.

رفقـــا بها يا مبضـــع الجراح | شرحت قـلب الوالد المتـــاح
ان زدت ايلاما فضحت تجـلدى | وجمعت بين صياحها وصياحى
والله لـو أطلقت روحى لارتمت | تحت النصال تصـدها بجراحى
ماذا جنت وهى العظيمة فى الربى | حتى تسـام خشـارة الاقـداح
بالامس مدت عنقها من وكنهـا | واليوم تشـهد مـدية الذباح
اليـاسـمين الغض فى اكمـامه | غبن النضـارة اخـذه بالراح
أنا لا أخدشـه بغـير نواظـرى | وبغـير شـم عبيره الفـواح
مالى أراه على الخـوان مجرحا | وأكاد ألثم أنمـل الجـراح
ويحى ، دفعت الى المشارط فلذة | كنت الضنين بها على الارياح (١)

انها العاطفة الصادقة والحب الخالد والحنان الابوى ، صـورت تلك المشاعر الفياضة واللهفة المتـاعة ، والحـدب المشفق على ابنته وفلذة كبده تصويرا بديعا . ولم يقتصر الشعراء فى التعبير عن عاطفة الأبوة على اظهار الفرح بمقدمهم وسعادتهم بلقياهم أو خوفهم وحدبهم عليهم اذا نزل بهم مكروه . بل صوروا أيضا فجيعتهم ولوعتهم عندما يختطف القدر احدى زهراتهم . ويظهر ذلك بوضوح عنـد الكثير من شعراء المهجر وفى مقدمتهم الشاعر « زكى قنصـل ١٩١٧ — » الذى أفرد مجموعة من قصائده بالحديث عن فقد ابنته « سـعاد » فقـد أضـناه الألم وأسقمه الحـزن حيث اختطف الموت تلك الزهرة وهى ما تزال فى لفائف مهدها . « فأقام أبوها زمنا يذيب قلبـه دموعا على « سعاد » ويصوغ من دموعه الحرى قصائد فى رثاء الطفلة « سعاد » ضمها كتاب لطيف الحجم بعنوان « سعاد » (٢) . فقـد بكى الشـاعر كل حركة من حركات طفلته التى ماتت ولم تبلغ العام ، وبكى بكل أثر من آثارها . فقد وقف أمام مهدها ، وثيابها ، ودماها ، وما وصلت اليه يدها فى حسرة بالغـة وزفرات كاوية وصرخات محمومة يصـور ويسترجع ما كان لطفلته مع ذلك كله . وسمعنا منـه شعرا صافيـا يفيض باللوعة والمرارة . يقول فى موتها : —

رفت رفيـف الاقحـوا | نـة وانطفت فى عمـرها
مـاذا جنت حـتى تصـ | ـدها الردى فى فجـرها ؟
يـا رب لا تحبس فـؤا | دى لحظـة عن ذكـرها

***

(١) حكاية مغترب ص ٤٠٧ وراجع قصة الادب المهجرى ١/٥١ ، الشـعر العربى فى المهجر ص ٢٣٠ ، شعر من المهجر لمحمد قره على ص ١٧٣ — مطابع دار الانصـاف سـنة ١٩٥٤ .

(٢) الشعر العربى فى المهجر ص ٣٥٥ . وقد ضم هذا الديوان ثمـانى قصـائد وطبع فى الارجنتين سنة ١٩٥٣ وليس هذا اول ديوان فى الرثاء كما يذكر محمدعبد الغنى حسن ، فقد سبقه ديوان « أنات حائرة » للشاعر عزيز اباظه الذى صدر سنة ١٩٤٣، وديوان « من وحى المراة » للشاعر عبد الرحمن صدقى الذى ظهر بعد ديوان عزيزاباظه بوقت قريب من نفس العام . راجع المرجع السابق والصفحة نفسها .

انا من اســـاى ومن جـرا   حى فى ظـلام سـرمدى
قد كان يضـحك لى غـدى   واليوم اهـرب من غـدى
ماتت اناشــيد الحســا   ن وبح صـوت المنشـد

ثم يتحدث عن سريرها فيقول :

هــذا سريرك يا ســعا   د فأين صاحبة السرير ؟
عينى عليــه ومهجــتى   ترتـاد حاشــية الاثير
جـردته لمـا ذهبـ   ـت ، من النضارة والعبير
يا جدولا لا مـاء فيـ   ـه ولا رواء ولا خـرير
هل كنت تحـلم ان تصـ   ـير الى الهوان وأن نصير (١)

فكانت مأساة الشاعر فى وحيدته دافعـا الى التعبير الصـادق والغنـاء الشجى وتزويد الشـاعر العـربى بنفثـات مكلومة زاخرة بالأحاسيس ، ومفعمة بالمشـاعر الحزينـة فى صـدق وعطـاء خصب وتصوير بديع .

٣ — وعن الزوجة وشريكة الحياة كان غناؤهم وشـدو أرواحهم فى مستقر أسرارهم ، وسـنا حيـاتهم ، ومبعث أمنهم وراحتهم ، وراعية أحلامهم والهامهم ، ورفيقة جهادهم وكفاحهم ، ومجلى سعادتهم وانسهم ولذلك اهتم الازواج بزوجاتهم وافردوا لهن القصائد يتحدثون فيها عن حبهم وتعلقهم بها منذ ان كانت خطيبة الى أن صـارت زوجا ويوما وأما لأولادهم مما هو مخالف للنظرة القديمة للمراة حيث كان الرجال يعتبرونها كالقينة المملوكة ، وكانت فى نظرهم مصـدر متعـة لهـم فحسب . ولذلك كان شعر المهجـريين فى الزوجة والمـراة عامة غير شعر الاقدمين ، فهو شعر تظهر فيه روح العصر الحديث ويلائم التطور الفكرى والاجتماعى . فالشاعر الياس فرحات يرفع زوجتـه الى اسمى مراتب التقديس والاجلال فيناجيها فى نغمات عذبة بقوله :

انت الحياة فأنت فى رئتى الهوا   والنـور فى عينى وفى قلبى الدم
انت السـعادة والشـقاء كأنه   ليل على هـذا الوجـود مخيم
انت النجيـة اذ أفكـر صامتـا   وخلاصـة الموضــوع اذ أتكلم
ولأنت آخر من أودع عنـدما   أمضى وأول من عليه أسـلم (٢)

فهذا لون جديد من الشعر فى المراة يتخذ منـه الشـاعر وسيلة لتصوير دور الزوجة فى حياة الزوج وأثرها فى نفسـه فى شعر انسـانى

---

(١) ديوان « سعاد » لزكى قنصل طبع الارجنتين سنة ١٩٥٢
(٢) ديوان الخريف ص ٧١ طبع سان باولو سنة ١٩٥٤

مفعم بالحب والتقدير والمشاعر النبيلة والتسامى عن النزوات والتنزه عن الغزل الحسى المجرد . أما أمين مشرق فانه يبكى فى قصيدته (دموع الامل) رفيقة صباه واول حياته فيقول :

صغيرين كنا كفرخى حمام نعيش بظل الصبا الناضر
فنلعب آنا وآنا ننام وزندى على صدرها الطاهر
يلاعب شعراتها أصبعى وقلبى من سكره لا يعى

***

ويا ليلة بئس من ليلة يقطع قلبى تذكارها
أشدت عليها يد العلة وغابت من العين أنوارها
حنوت على جسمها الموجع وناديت ربى فلم يسمع

***

وماتت وقد همست مثلما يسر النسيم بأذن الاراك
وقالت وقد نظرت للسما هناك بعيد التنائى أراك
فلا تبك يأسا ولا تجزع فما مات حبى ولم يهجع (١)

فهذا شعر العاطفة السامية ، والمعانى الكريمة ، والخلق الرفيع فلا تشبيب بالاوصاف الجسدية المحضة ، ولا ابتذال فى لفظ أو معنى ، وانما ابتعاد عن أغراض النفس المنحرفة ، ومناجاة للروح ، وتقدير لرسالة الشعر المقدسة ، وحنين فياض الى المعانى السامية ، مما هو مقصد شريف وهدف نبيل يرتفع بتلك العاطفة الطاهرة ويحوطها بالاجلال والتقديس .

وبعد فهذه هى أهم الموضوعات التجديدية التى تناولها شعراء المهجر فى شعرهم ، وكان اغلب انتاجهم الشعرى يدور حولها وبذلك نرى أنهم فتحوا مجالات جديدة للشعر العربى وابتعدوا به عن أغراضه القديمة التى كان الشعراء يدورون حولها من مدح وفخر وهجاء ونحو ذلك مما لا أثر فيه لحس أو عاطفة . فشعراء المهجر يهتمون بالانسان ، وهدفهم ارساء المثل العليا لمجتمع الخير والفضيلة والحق والجمال من أجل حياة سعيدة هانئة لبنى البشر ، ولذلك كان دأبهم فى اشعارهم استكناه النفس وسبر غور الروح ، والتسامى عن كل مايسىء الى الانسان أو يقف حائلا دون انطلاق روحه وحرية فكره حتى تسود المحبة وتعم الرحمة والتعاطف أنحاء المجتمع الانسانى . الا أن التجديد فى الموضوع وحده لايكفى ولابد من أن يصحب هذا الموضوع الجديد تجديد آخر فى الصورة الشعرية والا كان هذا الموضوع لا قيمة له لانه يرزح تحت أغلال القديم مما يلغى فائدة هذا التجديد لا ينتج عنه اى أثر أو فائدة فنية . ولهذا فاننا سننظر فى التجديد الذى أحدثه المهجريون فى الصورة الشعرية فى الفصل التالى .

---

(١) راجع الابيات فى كتاب التجديد فى شعر المهجر لمحمد مصطفى هدارة ص ٩٢

الفصل الثانى

التجديد فى الصورة الشعرية

١ ـ سبق أن اوضحت فى بداية الفصل الرابع من الباب الثانى مدلول الصورة الشعرية والفرق بينها وبين المضمون أو المحتوى وعلاقة كل منهما بالآخر . وانه لا يمكن الفصل بينهما فى العمل الادبى لأن اللفظ جسم روحه المعنى كما يقول ابن رشيق . واذا كانت دراسة الآثار الادبية تجيز انفراد الصورة عن المعنى فانما يكون ذلك من قبيل التعرف على هذه العناصر منفصلة واهمية كل منها فى بناء القصيدة وأيضا فانه لايمكن اعتبار الصورة والمادة شيئا واحدا . اذ أن الصورة الخيال والالفاظ) وسيلة لنقل المادة (الفكرة والعاطفة) ولا شك أن الوسيلة غير الغاية ، واللفظ غير المعنى (١) .

٢ ـ واذا كنا قد حددنا الصورة الشعرية بأنها الوسيلة التى ينقل بها الشاعر عواطفه وفكرته الى السامع أو الشكل الخارجى للقصيدة فان معنى ذلك أنها تتكون من عنصرين اساسيين : اللفظ (مفردا أو مركبا) ، والخيال أو التصوير . وسيكون لنا مع كل عنصر من هذين العنصرين وقفة نستجلى فيها أهم ما حققه المهجريون فيه من تجديد .

٣ ـ واذا كان الشعر المهجرى يمثل مرحلة جديدة من مراحل التطور فى الادب العربى فان ثورة المهجريين على القديم كانت امتدادا لثورة أصحاب الديوان فى مصر وتأثرا واضحا باتجاه مطران التجديدى فى صورتها العامة . الا أن أهم ما يلاحظ فى شعر المهجر ودعوات رواده كجبران خليل جبران ، وميخائيل نعيمة وايليا ابى ماضى الاهتمام بالمعنى والمضمون ولذلك رأينا ايليا أبا ماضى يقول :

لست منى ان حسبـت	ت الشعر الفاظا ووزنا
خالفت دربك دربى	وانقضى ما كان منا
فانطلق عنى لئلا	تقتنى هما وحزنا
واتخذ غيرى رفيقا	وسوى دنياى مغنى (٢)

وميخائيل نعيمة يقوم فى كتابه « الغربال » بحملة عنيفة على الادب العربى كله قديمه وحديثه فى فصل بعنوان « الحباحب » . كما يحمل

---

(١) راجع الصورة الادبية فى بداية الفصل الرابع من الباب الثانى فى هذا البحث

(٢) الجداول ص ٤ طبع نيويورك سنة ١٩٢٧ .

على القيود اللغوية كلها وعلى الجزالة ومتانة الاساليب فى فصل آخر بعنوان « نقيق الضفادع » الى ان يقول فى هذا المقال الاخير : « ان القصد من الادب هو الافصاح عن عوامل الحياة كلها كما تنتابنا من أفكار وعواطف ، وان اللغة ليست سوى وسيلة من وسائل كثيرة اهتدت اليها البشرية للافصاح عن أفكارها وعواطفها ، وان للأفكار والعواطف كيانا مستقلا ليس للغة ، فهى أولا ، واللغة ثانيا » (١) .

ولهذا فقد تسامح بعضهم فى قواعد اللغة ، واستعمل كلمات على غير قياس ، وخالف قواعد الاعراب فى غيرها ، الا ان هذا الاتجاه كان واضحا لدى شعراء المهجر الشمالى ، اما شعراء المهجر الجنوبى فانهم لم يقبلوا هذا التساهل ولم يقروه وان اتفقوا جميعا فى الثورة على القديم والاهتمام بالمعانى والالفاظ والزخرفة اللفظية . كما اتفقوا فى اهتمامهم بالتجديد فى الفكر والتصوير والخيال حتى كان شعرهم يتسم بالدقة فى الحس ، وعمق الخيال وبراعة التصوير وجدته ، كما اهتموا بنظم القصص الشعرى والمطولات والاساطير والخرافات مما يعتبر تجديدا واضحا فى الصورة الشعرية التى سنتعرف عليها لدى هؤلاء المهجريين ونقف على مدى التجديد الذى الحقوه بعناصر هذه الصورة فى الصفحات التاليــة .

أولا — الالفاظ والاساليب :

سبق ان ذكرت اننا سنتابع الظواهر التجديدية فى الشعر المهجرى بصفة عامة وبما يمثل المفاهيم الحية الجديدة للشعر المهجرى ولذلك فلن نتعرض فى هذه الدراسة للمحافظين من شعراء المهجر أو المنحرفين الى المغالاة والشطط فى شعرهم الا بما يخدم الغرض الذى نسعى اليه وهو التعرف على الاتجاهات التجديدية الواضحة التى تمثل ظاهرة عامة وأساسا من الاسس الفنية لهذا الشعر . واذا كان المهاجرون العرب قد استظهروا الثقافات الاجنبية واحاطوا بالكثير من دقائقها فان الكثيرين منهم قد هاجروا من بلادهم وهم فى بداية حياتهم وقبل ان يتمكنوا من اللغة العربية أو يطلعوا الاطلاع الكافى على التراث العربى، ولذلك كانت صلتهم بالعربية صلة محددة تمثلت فى المعارف العامة والقواعد المدرسية التى تعلموها فى المدارس الابتدائية والثانوية وبعض الالمامات العابرة بالقليل من التراث العربى . وفى المهجر « انتجوا ما انتجوا وهم بعيدون عن ديار العربية ومعاقلها الاصلية ، والصراع العنيف الذى لابد لهم منه فى المهجر لا يترك لهم متسعا من الوقت للانصراف الى التعمق فى درس

---

(١) الغربال ص ١٠٥

اللغة ، واكثرهم يكتب ولا قاموس بجانبه ، بل يكتب متوكلا على ذاكرته وما وعته من مفردات اللغة ، مسوقا بفكرة ملحاحة أو عاطفة لجوجة يهمه أن يبرزهما جميلتين صادقتين اكثر مما يهمه أن يتحاشى الوقوع فى هفوة صرفية أو نحوية أو استعمال كلمة على غير الوجه الذى اقرته القواميس » (١) .

ومن ذلك يتضح لنا أن ثورة المهجريين على اللغة والاشكال القديمة والمطالبة بمقاييس جديدة للادب كان أمرا طبيعيا ونتيجة حتمية دعت اليها تلك الحياة الجديدة التى ابتعدت بهم عن مواطن اللغة وروافدها الاساسية ، وقلة حصيلتهم اللغوية « وكان تثقفهم بالآداب الغربية الدافع الحقيقى لهذا التحرر . فقد حذق جمهورهم أكثر من لغة واطلعوا على الآداب الغربية ، واذا بهم يتخذون لانفسهم موقفا فى لغتنا وشعرنا يشبه تمام الشبه موقف الابتداعيين الاوربيين أصحاب الرومانسية من الاتباعيين أصحاب الكلاسيكية » (٢) .

يقول جبران خليل جبران تحت عنوان « لكم لغتكم ولى لغتى » :
لكم من لغتكم البديع والبيان والمنطق ، ولى من لغتى نظرة فى عين المغلوب ودمعة فى جفن المشتاق ، وابتسامة على ثغر المؤمن ... لكم لغتكم ، ولى أن أمزق بيدى كل عتيق بال ، واطرح على جانبى الطريق كل ما يعوق مسيرى نحو قمة الجبل .. لكم لغتكم ولى لغتى . لكم لغتكم عجوزا مقعدة ، ولى لغتى صبية غارقة فى بحر من احلام شبابها، أقول لكم أن النظم والنثر عاطفة وفكر ، وما زاد على ذلك فخيوط واهية ، وأسلاك متقطعة » (٣) .

فهم يجدون أن العناية بالالفاظ فضول ، ويرون أن الكاتب أو الشاعر فى حل من الخطأ ما دام الغرض الذى يرمى اليه مفهوما واللفظ الذى يؤدى به معناه مفيدا .. كما أن للاديب حرية التصرف فى اللغة واشتقاق ما يراه ملائما لفكرته ولو خالف ذلك القواعد الصرفية واللغوية . ولذلك رأينا ميخائيل نعيمة يدافع عن هذا الاتجاه بحماس وتطرف شديدين فيقول فى مقاله « نقيق الضفادع » : اذكر انى قرات انتقادا من كاتب مصرى لقصيدة جبران خليل جبران (المواكب) وقد عثر فيها الناقد على هذا البيت :

هل تحممت بعطر   وتنشفت بنور

---

(١) ميخائيل نعيمة من مقال له فى مجلة الحديث . عدد يناير سنة ١٩٤٩ . وراجع الادب العربى فى المهجر ص ٤١٠ .

(٢) دراسات فى الشعر المعاصر ص ٢٤٨ وما بعدها .

(٣) بلاغة العرب فى القرن العشرين ط ٢ صفحة ٣ .

فائبته ، ووضع بعد كلمة « تحممت » كلمة « كذا » وبعدها علامة استفهام ، وان شئت فقل علامة استغراب ، كأن الناقد يقول للقارىء : انظر ، هو يقول تحممت ، وليس في اللغة تحمم ، بل استحم في الجريمة. سألتكم يا سادتي باسم العدل والفهم والقاموس : لماذا جاز لبدوى لا اعرفه ، ولا تعرفونه أن يجعلها « تحمم » وأنتم تفهمون قصده بل تفهمون « تحمم » قبل أن تفهموا « استحم » ؟ . وما هي الشريعة السرمدية التي تربط ألسنتكم بلسان اعرابي عاش قبلكم بألوف السنين، ولا تربطها بلسان شاعر معاصر لكم » (١) . لاشك أن في هذا القول مغالطات كثيرة فمن أدرى صاحب الغربال أن القراء يفهمون كلمة « تحمم » اكثر من كلمة « استحم » ؟ وما الداعي الى اللجوء الى هذه الكلمات العامية وفي اللغة العربية من المرونة والاتساع ما هو أجمل واوفى بالمعنى من تلك الكلمات البديلة . ثم ان اللغة « لم تخلق اليوم فتخلق قواعدها واصولها في طريقنا ، وان التطور انما يكون في اللغات التي ليس لها ماض وقواعد واصول ، ومتى وجدت القواعد والاصول فلماذا نهملها أو نخالفها الا لضرورة قاسرة لا مناص منها » (٢) .

فثورة المهجريين كانت ثورة على اللغة وقواعدها ورغبة في التحرر من القيود والعوائق التي تحول بينهم وبين انطلاقهم في مجال الفكر والروح . وقد سار في طريق الشماليين من حيث الثورة على اللغة وقواعدها من شعراء الجنوب الشاعر « نعمة قازان (١٩٠٨ —) الذى تعصب لجبران خليل جبران واشاد بمذهبه في التجديد ، وقد أصدر « معلقة الارز » سنة ١٩٣٨ وفيها نجده قد اهتم بالمعاني والافكار وتسامح تسامحا شديدا في قواعد اللغة واصولها . وقد كتب الشاعر المهجري توفيق ضعون مقدمة هذه المعلقة واوضح أنه لا يوافق صاحب المعلقة على « الاستهتار باللفظ وبالحدود والقيود اللغوية والعروضية». كما سار في هذه الثورة من شعراء الجنوب أيضا الشاعر أمين مشرق والذي يقول في مقال بعنوان « الداء العياء » : « ان الداء الذى اكل لغتكم ونخر عظمها هو داء مزدوج : داء المبالغة وداء الالفاظ ... أيها المقلدون الكذبة المفاخرون بحقارة اجدادهم ، المرتدون أطمار ماضيهم، المتلاهون بسخافة امسهم، سيروا على قواعد ادبكم العقيمة ... استقوا من ينابيع البديع ، تغزلوا بالضلفع والرعبوبة ، ولكن استحلفكم أن تدفنوا تلك الجواهر في صدوركم فنحن لسنا بحاجة اليها » (٣)

---

(١) الغربال ص ٩٧ ، ٩٨ .
(٢) من مقدمة العقاد لكتاب الغربال ص ١١ .
(٣) ما وراء البحار لتوفيق الرافعي وراجع التجديد في شعر المهجر ص ٧٠ و٧١، الادب العربي في المهجر ص ٣٧٠ .

وكانت هذه الثورة على اللغة الى جانب ما وقع فيه شعراء المهجر الشمالى خاصة من اخطاء لغوية واستعمال كلمات على غير قياس او ادخال كلمات اعجمية فى اشعارهم دافعا الى مهاجمة هذا الادب والوقوف امامه بحذر بالغ .

فقد هاجم الدكتور طه حسين الشاعر ايليا أبا ماضى حيث اخذ عليه فى ديوانه « الجداول » الاهتمام بالمعانى دون الالفاظ وعدم استقامة بعض معانيه ، وقلة احتفاله بالموسيقى لا فى أوزانه ولا فى قوافيه ، ولا فى الفاظه . ثم يقول الدكتور طه حسين : « ان الشاعر لا يحسن علم الالفاظ والاوزان ، ولا يريد أن يحفل بالالفاظ والاوزان ، وهو يريد مع ذلك أن يقول الشعر . ولست ادرى كيف يستقيم هذا لعقل ؟ ولكنى حائر حقا فى امر هذا النحو من الشعر وهذا الفريق من الشعراء . قوم منحوا طبيعة خصبة ، وملكات قوية ، وخيالا بعيد الآماد ، وهم مهيئون ليكونوا شعراء مجودين ، ولكنهم لم يستكملوا أدوات الشعر ، فجهلوا اللغة أو تجاهلوها ، ثم اتخذوا هذا الجهل مذهبا . فأصبحنا من أمرهم فى شك مريب ، لا نستبيح لأنفسنا ان نفرى الناس بقراءتهم لانا ان فعلنا أغريناهم بالخطأ ورغبناهم فيه ودفعناهم الى ما هم مدفوعون اليه بطبعهم ، من الكسل والقصور والتقصير » (١) .

وعزيز أباظة « يأمل الا ينسلخ ادباء المهجر عن اللغة شيئا فشيئا ، تمشيا مع ما يسمى الآن بالتجديد والتطور . وبذلك وحده يكون لهم فن خالد يرمز اليهم ، ويشير الى مكانة تلك البلابل المهاجرة فى سماء العالم الجديد » (٢) .

هذا التحرر البيانى مهما قيل فى شجبه او استحسانه والاشادة به فانه كان ظاهرة واضحة فى الشعر المهجرى كاثر لهبوط المستوى اللغوى عند شعراء المهجر ونتيجة للحرية التى تأثروا بها فى عالمهم الجديد ووجودهم فى بيئة لا يتكلمون فيها العربية الا نادرا . وهم فى هذا لا يخضعون الا لاذواقهم واحساسهم فى اختيار الكلمات التى تعبر عما يجيش فى نفوسهم من معان وافكار « وهذا يعنى انهم يقدمون الفكرة على كل شىء فاذا كانت لغتهم تسعفهم فى التعبير عن هذه الفكرة فلا باس بذلك ، واذا لم تسعفهم ، فانهم يتجاوزون عما فيها من قصور — من

---

(١) حديث الاربعاء ٣/٢٠٠ ، ٢٠١ .

(٢) عزيز أباظة مقدمته لكتاب محمد عبد الغنى حسن (الشعر العربى فى المهجر ص ٢٠) .

الناحية اللغوية — ما دامت الفكرة قوية والمعنى سنيما » (١) وقد ترتب على إهتمام المهجريين بالمعنى واعتبارهم الالفاظ وسيلة لتادية المعانى أن تميز هذا الادب بثلاث ميزات :

الاولى : انه ابتعد عن الثرثرة والبهرجة اللفظيـة وتعلق باللباب الصريح واهتم بالتركيز والتنويع فى الاساليب والتعابير .

والثانية : ابتعاده عن الجلجلة اللفظية والنبرة الخطابية واتجاهه الى المناجاة الروحية أو الهمس كما يقول الدكتور محمد مندور (٢) .

والثالثة **وثالثها :** البساطة فى الاداء ، فالفاظه سائغة سهلة ومعانيه تتميز بالعمق والقرب من النفس ولذلك لا يجد المرء صعوبة فى قراءة هـذا الشعر أو فهمه وحفظـه ، وابتعدت القصيدة عن الصنعـة والتكلف والمبالغة ، ولم يعد الشعر المهجرى هو ذلك الشعر الذى « يعتمد على الجرس القوى والديباجة الآسرة والعبارة الرصينة الجزلة والجهـارة الخطابية الرنانة فىالاسماع » (٣) وغير ذلك مما عرف به الشعر العربى القديم . فالشعر المهجرى بالفاظه وتراكيبه من حيث الدقة والقـدرة على اثارة الاحاسيس وركـونه الى التعبـير المباشر القوى ، وأسلوبه الهادىء الرقيق لا مثيل له فى الشـعر الحديث (٤) . ولذلك سـماه الدكتور محمد مندور « الادب المهموس » فهو شـعر يشف عن روح قائله ومكنون نفسه فى ابسط الالفاظ والاساليب وفى وضوح وجـلاء فتتلقاه النفس بالغبطة والراحة لانه يتحدث الى المشاعر قبل الاسماع.
استمع الى ميشال معلوف وهو على فراش المرض يناجى قلبه المريض:

جنيت عليـك يا قلبـى ولم تشـفع بك الشـكوى
فـكم قاسـيت فى جنبـى وكـم حاقت بك البـلوى
وكـم خدعتـك آمـال وكـم اشـقاك من تهوى
بلى قـد جـرت يا قلـبى عليـك فلم تعـد تقـوى

***

سـجينا بين أضـلاعى قضيت العمـر مضطـربا
تشـد عليـك أطمـاعى وتشـطرك النـوى اربـا
وكـنت كطـائر غـرد تحـول شـدوه شجـوا
بلى قـد جـرت يا قلـبى عليك فلم تعـد تقـوى (٥)

---

(١) التجديد فى شعر المهجر ص ١٩١ .
(٢) راجع فن الشعر ص ١٤٧ ، وفى الميزان الجديد ص ٦٩ وما بعدها .
(٣) التجديد فى شعر المهجر ص ١٨٧ .
(٤) راجع فى الميزان الجديد ص ٧٨ .
(٥) الابيات نقلا عن ادب المهجر للناعورى ص ٥٥٧.

فانك واجد فى هذه الابيات الشاكية المتألمة المشاعر الفياضة ورفاهة الحس وصدق الشعور وبساطة التعبير وايحاءات الالفاظ وكأنها تهمس فى افئدتنا بتلك المشاعر الحزينة فتؤثر فينا تأثيرا منقطع النظير . وتقرأ للشاعر رشيد أيوب (١٩٧٢ — ١٩٤١) بعنوان « العراك » :

ايمر كل العمر بالهمس
افما كفى نفسى صدى الامس ؟
فتبيت فى احلامها شبحا
ينسل من رمس الى رمس
واذا سعت للرزق فى غدها
فكأنها تغدو كما تمسى (١)

فتحس وانت تقرأ هذه الابيات أن الكلمات قد التقت بنفسك واستقرت فى وجدانك ، لانها خرجت فى نغمات حارة من نفس صاحبها فى بساطة من التعبير وصدق الشعور وبعد عن الصخب والضجيج اللفظى . أنظر الى هذا التساؤل « أيمر كل العمر بالهمس » ؟ فانك واجد فيه حيرة الشاعر وتألمه وشجوه حتى ثقلت نفسه بالهموم والاحزان . ثم يتبع هذا السؤال بسؤال آخر : « أفما كفى نفسى صدى الامس » ليؤكد حيرته وتمزق نفسه وضجره من هذه الدنيا التى لاترحم نفسه المعذبة والتى اضناها السهر وأرقها طول التفكير فى آماله الضائعة حتى غدا شبحا تسيره الاقدار وتنتقل به هذه الحياة فى وهادها ومنحنياتها وكأنه ينتقل معها من قبر ليدخل فى قبر آخر حتى اذا سعى الى العمل والحصول على رزقه عاد خالى الوفاض كاسف البال وظهر له ان غده كأمسه لا فائدة منه ولا أمل فيه . ويستمر الشاعر فى نجواه هامسا :

يا نفس ان العيش منغصة
ولكم بكى حظى على الطرس
لا تشتكى الدنيا الى احد
فلكم مررت بأبلغ الدرس
فالناس يبتعدون عن رجل
يشكو اليهم حالة البؤس

فنجد فى هذه الابيات حنكة الشاعر وتجربته مع هذه الحياة التى تصل به الى هذه الحكمة الغالية « فالناس يبتعدون عن رجل يشكو

---

(١) هى الدنيا ص ٤٣ .

اليهم حالة البؤس » فتلقاها نفوسنا وكأنهـا وقعت على كنز ثمين من المعرفة الحقة والنصيحة الغالية والتوجيه الكريم . كل ذلك فى بساطة من التصوير والتعبير . ولنقرأ للشاعر « شفيق معلوف » هذه الابيات :

انا ان سقطت فخـذ مكانى يا رفيقى فى الكفـاح
واحمل سلاحى ، لا يخفك دمى يسيل من السـلاح
وانظـر الى شـفتى اطبقتـا على هـوج الرياح
وانظـر الى عينى اغمضـتا على نور الصـباح
انا لم امت ، انا لم ازل ادعوك من خلف الجراح (١)

نجد الشاعر يشـجينا بصـوته القوى الرفيق ، وينقـل الينـا احاسيسه ومشاعره الفياضة بفضل قدرته على اختيار الالفـاظ التى تصور احاسيسه فتتلاقى نفوسنا معه وتتعاطف مع هذا النداء الاخوى الذى يقدس الحرية ويضحى فى سبيلها ويدعو الى الفداء والبـذل من اجلها فنحن رفيقان فى سبيل الحرية ، ونصيحته الى الا يرهبنى أو يخيفنى دمه السائل من السلاح ، وعلى أن استلهم شجاعته واقدامه وحرصه على الحرية ودفاعه من أجلها ، وليكن ماثلا أمامى دائمـا أن الشهداء « أحياء عند ربهم يرزقون » وهم وان تركوا هذه الدنيا فقد سلمونا أمانة الدفاع عن الشرف والكرامة ، وعلقوا برقابنا هذه المسئولية المقدسة . « هذا هو الشعر الذى لا يعرف النقل ، والانتحال ، وانما هو التعبير القوى الاصيل عن روح الشعب دون أى تصـنع ودون أى بهرج وفوق كل تعمل وافتعال » (٢) فى أسلوب هادىء رقيق ، وتعبير مباشر قريب والفاظ رشيقة ذات خفـة على اللسـان وحسن وقع فى الآذان مما جعل فى أدب المهجر أدب الطبع والبساطة التعبيرية والعبارة الشاعرة ، والوقع الموسيقى الاخاذ مما يغرى بقراءته ويدفع الى حفظه واستيعابه .

ثانيا — الخيال والتصوير :

عرفنا أن الادب المهجرى هو الادب المتحـرر من القيود ، فهـو متحرر فى التعابير والصياغة الشعرية ، ومتحرر فى استعمال الالفاظ ، ومتحرر من القواعد اللغوية والبيانية ، ومتحرر فى موسيقاه وانغامه ، ومتحرر فى موضوعاته وأخيلته . ولا شك أن هذا التحرر انما كان أثرا

---

(١) ديوان « لكل زهرة عبير » ص ٤٣ سنة ١٩٥١ وراجع الابيات فى قصة الادب المهجرى ، ١/٢٢٢ .

(٢) دراسات فى الادب العربى الحديث ومدارسه (الحلقة الاولى) ص ١٩٩

للثقافة الجديدة التى ثقفوا بها فى مهجرهم والبيئة الجديدة التى عاشوا فيها ، بالاضافة الى ما انطوت عليه نفوسهم من التمرد على القيود والتحكم والسيطرة . وكرد فعل للكبت الذى عانوه من السلطة الحاكمة فى بلادهم حتى أنهم تركوا ديارهم ، وفضلوا الغربة والهجرة على البقاء فى الوطن خاضعين مستضعفين . وكان حرصهم على هذه الحرية فى أدبهم دافعا الى التجديد فى أغراض الشعر ومضمونه وصورته. وقد ساعدهم على ذلك اتقان الكثير منهم لاكثر من لغة أجنبية ، وبذلك تمكنوا من الاطلاع على آداب الامم الاخرى ، وترجموا العديد من الاعمال الشعرية من اللغة الانجليزية والفرنسية على وجه الخصوص « ولاشك ان نقل هذه الآثار الاجنبية ، وظهورها فى شعر عربى تجديد فى حياة الشعر العربى ، وادخال عناصر جديدة فيه » (١) . وكان هذا التأثر بالآداب الاجنبية وما وجدوه فيها وفى البيئة الجديدة من انطلاق فكرى وصراحة فى القول ، وصدق فى التعبير ، وطموح الى التفوق ، وما طبعوا عليه من حب للحرية وتقديس لها وما منحوا من موهبة فطرية وطاقة شعورية وما انطبع فى وجداناتهم من مظاهر الطبيعة الأخاذة فى أوطانهم وما أحدثته الغربة فى نفوسهم من احساس بالمرارة فشفت أرواحهم ورقت مشاعرهم . كان ذلك كله دافعا الى انطلاق خيالهم فى آفاق هذا الوجود والتعبير الصادق عن عواطفهم والتصوير الدقيق لما يجول فى خواطرهم والاحاطة التامة بتفاصيل ما يصفون . ووجهوا طاقاتهم الفنية الى الابداع فى الخيال والدقة فى التصوير بعيدا عن التشابيه المصطنعة والاستعارات المتكلفة . فأبدعوا وبرز فى شعرهم « ذلك اللون الجديد من غرائب الاستعارات والتشابيه والاضواء والظلال » (١) . و « توسعوا فى المجازات ونقل الالفاظ من مجالات استعمالها القريبة المألوفة الى مجالات أخرى بعيدة مبتكرة » . واذا كان التصوير فى الادب عامة ، دعامة كبرى من دعاماته ، تسبغ عليه أفانين من الرقة واللطف والجمال ، وتترك فى النفس أعمق الآثار ، فهو فى الادب المهجرى خاصة احدى مزاياه الجميلة التى برع فيها ، وقدم منها الوانا عجابا فى مختلف صور الحياة ، ونوازع النفس البشرية والفكر الانسانى » (٢) . فقد كان جبران خليل جبران رساما بارعا وقطعه التصويرية هى عماد أدبه وفنه ، وقد حوى كتابه الشعرى « المواكب » أبدع رسومه ، وأجمل صور الخيال ومن صوره البديعة قوله فى الدين :

والدين فى الناس حقلٌ ليس يزرعه   غير الألى لهم فى زرعه وطر (٤)

---

(١) التجديد فى شعر المهجر ص ١٧١
(٢) أضواء على الادب العربى المعاصر ص ٢٣٨
(٣) ادب المهجر للناعورى ص ١٢٨
(٤) المواكب ص ٧ طبع بيروت بدون تاريخ

وقوله عن الحب :

والحب فى الناس اشكال واكثرها   كالعشب فى الحقل لا زهر ولا ثمر

***

والحب ان قادت الاجسام موكبه   الى فراش من اللذات ينتحر (١)

ونقرأ له فى قصيدته « البلاد المحجوبة » هذا التصوير البديع :ـ

قد أقمنا العمر فى واد تسير   بين ضلعيه خيالات الهموم
وشهدنا اليأس اسرابا تطير   فوق متنيه كعقبان وبوم
وشربنا السقم من ماء الغدير   وأكلنا السم من فج الكروم
ولبسنا الصبر ثوبا فالتهب   ففدونا نترد بالرماد
وافترشناه وسادا فانقلب   عندما نمنا هشيما وقتاد (٢)

فاذا بنا أمام صور مبتكرة وعلاقات جديدة بين الألفاظ ومدلولاتها. فاليأس يشاهد وله أسراب تطير والهموم ذات خيالات مجنحة والسقم يشرب ، والصبر ثوب يلبس ، والرماد رداء ينتضى ويفرش ، فهذه الصور الجديدة تضفى على أفكار جبران قوة وسموا وروعة . وكان الاتجاه الى الصور المبتكرة هو الطابع العام للادب المهجرى والصفة الواضحة فيه. فرأينا الكثير من الاستعارات والاخيلة وتشبيه المحسوس باللامحسوس واستعارة المعنوى للمادى ، من ذلك : « أنامل النسيم على ثغر الورد ، تبدد الرياح بقايا الغيوم ، الذات المجنحة ، وخمرة السنين ، ابتسمت بشفاه الازهار ، حقل القلب ، دموع الشفقة ، تكلمت الطبيعة بالسنة السواقى ، تنشفت بعطر ، شربت الفجر خمرا ، كئوس من أثير» وكان جبران خليل جبران ، وميخائيل نعيمة ، وايليا أبوماضى ، وشفيق معلوف وفوزى المعلوف ، والشاعر القروى (رشيد سليم الخورى) فى مقدمة شعراء المهجر الذين تزخر أعمالهم الادبية بنبض من خيالهم الخصب ، وتصويرهم البديع والفكر الخلاق، والشعور الدفاق . واقرا لهم ما تستطيع من قصائد تجد عمق الاحساس ، وخصب الخيال ، والابداع فى التصوير والتحليل . بل انك ستجد كنوزا غالية من المشاعر الصادقة ، والرسوم الفنية الرائعة والعبقرية الخلاقة . فاذا قرانا لابى ماضى هذه الابيات من قصيدته « بين مد وجزر » .

---

(١) المواكب ص ١٨

(٢) البدائع والطرائف ص ١٤٧ ، ١٤٨ طباعة بيروت (دون تاريخ) .

سـيرت في فجر الحياة سفينتي | واخترت « قلبي » أن يكون أمامي
فجرت على الامواج قصرا من رؤى | ملء الفضـا ملء المدى المترامي
واقل منها البحر حين اقلهـا | دنيـا من الاضـواء والانغـام
ومشى الخيال على الحياة بسحره | فاذا الهـوى في الماء والانسـام
واذا الرمال أزاهـر فواحـة | والشط هيـكل شـاعر رسـام
واذا العبـاب مـلاعب ومراقص | واذا أنا من صـبوة لغـرام
أتلقف اللذات غـير محـاذر | وأعب في الـزلات والآثـام (١)

تطالعنا «سلاسل متواصلة الحلقات من الصور الفواتن ، يستمدها الشاعر من الحياة الطبيعية ، ويخلع عليها من شعوره العميق بالحياة والطبيعة ، ومن خياله الخصب فنونا من الفتنة والبهاء » (٢) . واقرأ له يصف المجنون :

مـا ان رآه احـد الا رآ | ه شاخص الطرف الى الاعالي
كانمـا يرقب ركبـا صاعدا | أو هابطـا وليس غـير الآل
كانمـا يخشى على الهـلال | وسـائر الشهب من الزوال (٣)

تحس بروعة التصوير ، وكأن هذا المشهد امامك الآن بكل دقائقه في لوحة زيتية رسمتها براعة هذا الفنان العبقري . فاذا قرأنا له هذه الصورة الطريفة :

خلت اني في القفر أصبحت وحـدي
فاذا النـاس كلهـم في ثيـابي (٤)

لتأكد لنا أن ايليا أبا ماضي فنان مصور وصاحب خيـال مبتكر ، ونفس عميقة الاحساس ، وشعور فيـاض وفكر موهوب . وميخائيل نعيمة عبقري بارع في تصويره له من اللوحات الفنية ما يأخذ بالألباب ويستهوي النفوس . واقرأ له قصيدة « اخي » التي تفيض بالمشاعر والاحاسيس وتزخر بالصـور الرائعـة والخيـال الخصب والحيوية الدافقة . وقصيدته « النهر المتجمد » والتي منها هذه الابيات التي يصور فيها تدفق هذا النهر بعد ذوبان جليده أيام الربيع :

---

(١) الخمائل ص ١١٧ مكتبة الكمال
(٢) ادب المهجر للناعوري ص ١٢٠
(٣) الجداول ص ٩٧ مطبعة الزهراء
(٤) الجداول ص ٥٦

لكن سينصرف الشتا وتعود أيام الربيع
فتفك جسمك من عقال مكنته يد الصقيع
وتكر موجتك النقية حرة نحو البحار
حبلى بأسرار الدجى ثملى بأنوار النهار (١)

فتطالعنا هذه الصورة الرائعة للنهر الذى حبسه الصقيع وتمكنت قيوده منه حتى اذا ما اتى الربيع بعث بالحياة والنماء فى أوصال هذا النهر فتدفع موجاته نحو البحر حاملة أسرار الليل منتشية بأضواء النهار . وغير ذلك من التصوير البديع الفنى بالشعور والعاطفة نجده عند ميخائيل نعيمة فى ديوانه « همس الجفون » واقرأ لأعلام الشعر فى المهجر الشمالى من امثال نسيب عريضة ، رشيد ايوب ، وندرة حداد ، ومسعود سماحة تجد الخيال الخصب والتصوير البديع ، والشعور العميق ، وانفساح العاطفة والصدق فى الأداء . لنقرأ لنسيب عريضة هذه الأبيات من قصيدته « سلة الفواكه » :

واستوقفتنى على حانوت بقال عينى ، وقوف مشوق عند اطلال
لسلة لمحتها العين فى الحال فيها فواكه لم تخطر على بال
ثمار كرم وتين فوق رمان
وقفت رغما ، وحولى الناس ما وقفت اراقب السل والأثمار قد بسمت
كأنها اذ رأتنى مدهشا عرفت أنى غريب فحيتنى وما نطقت
فطار قلبى حنينا نحو أوطانى (٢)

فاننا نحس خفق قلب الشاعر وحنينه الفياض نحو وطنه وتشوقه الى لقائه من خلال هذا التصوير البديع والتعبير الصادق ، فبصره متعلق بسلة فواكه من ثمار الشرق فتهتاج فى نفسه مشاعر اللهفة والحنين الى وطنه ، ويروح فى حلم جميل أطلق فيه لنفسه العنان فعاد الى وطنه بخياله وقلبه ، وجاب أنحاءه ، فازدادت اللهفة وفاض وجدانه بالمشاعر والنغمات العذبة والصور الرائعة .

فاذا ما وجهنا أسماعنا الى المهجر الجنوبى فاننا سنجد أعذب الانغام وأرق المشاعر وأبدع الصور للخواطر النفسية والمشاعر الوجدانية عند الشاعر القروى (رشيد سليم الخورى) ، وفوزى المعلوف ، وشفيق المعلوف ، ورياض معلوف ، وشكر الله الجر ، وجورج صيدح وغيرهم كثير .. من ذلك قصيدة الشاعر القروى « لو ترين » والتى يقول فيها مصورا :

---

(١) همس الجفون ص ١٠ ط ٢ صادر بيروت سنة ١٩٥٢
(٢) الارواح الحائرة ص ٩١ (نيويورك سنة ١٩٤٦) .

أين يـا هنـــد انت اين لــترى آه لــو تــرين
شــبحا باســط اليــدين يسـكب الدمع جــدولين
احمـــــرين
شــفه الحــزن والجــوى فهــو اضــنى من الهــوى
كلمـــا أن للنــوى أرســـل الآه مـــرتين
مــــرتين
ان شــكا اغرورق النسيم وبدت فى الســما غيــوم
وتجلت عــلى النجـــوم حــيرة الدمــع وهــو بين
عامــلين (١)

الى آخر هذه القصيدة التى يظهر فيها الطابع الرومانسى الرقيق والتى يصور فيها حاله بعد فراق وطنه الذى تركه فأضناه الفــراق وأسقمه البعاد وشفه الوجد حتى غـدا شــبحا هزيلا يسكب الدمع أنهارا ويرسل الآهات مرات ومرات فتتجاوب الطبيعة مع نفسه الملتاعة فيشاركه النسيم بدموعه ، وتتلبد الســماء بالغيوم وتنتــاب النجوم الحيرة والاضطراب مما يدل على رقة حس الشاعر ، وشفافية روحه ، وقدرته البارعة على التصوير . « ولقد عرف المهجر الجنوبى شــاعرا شابا ـ طار عن الارض قبل أوانه ـ كان شعره غنيا بالوصف والتصوير ، أو هو يعتمد على الوصف والتصوير كدعامة كبرى للشــعر الجيــد لا تنفصل عنه ولا يجود بدونها . ورسومه الشعرية تعتمد على الصدق فى الأحساس والتعبير ، كما تعتمد على موهبة كبيرة من الخيال المتفجر الذى لا ينضب معينه . ذلك الشاعر هو فوزى المعــلوف (١٨٩٩ ـ ١٩٣٠) الذى سارت قصيدته « على بساط الريح » فى الآفاق لما فيها من حيوية متدفقة وتصوير جميل » (٢) . فقد جاءت هــذه القصيدة فى أربعة عشر نشيدا ، وقد لفتت الأنظار فى العالم كله لما تميزت به من خيال خصب ، وموسيقى عذبة ، ومعان رائعة فترجمت الى أكثر من سبع لغات « وأخذ النقاد يستقبلونها بما لم تستقبل به قصــيدة من قبل حتى قال فيها الشاعر الاسبانى الكبير « فرنسيسكو فيلاسباسا » « ان كل أنشودة من أناشيدها الاربع عشرة لها فى لفظها ومعناها قيم كبيرة ، وتعمها جميعها وحدة شعرية عجيبة . يتفق فيها سمو الخيال ، ورقة الشعور ، وطهارة (القلب) فتتلاحم تلاحما مكينــا فى نفحة من نفحات الجمال الخالد » (٣) .

---

(١) ديوان القروى ص ١٤٣
(٢) ادب المهجر للناعورى ص ١٣٢
(٣) محمد عبد الغنى حسن من مقاله « ملامح وبطولات على بسط الريح وعبقر » المنشور بالهلال عدد مايو سنة ١٩٧٦ ص ٢٨ . وراجع « على بساط الريح » ص ٢٣ .

يقول الدكتور طه حسين انه عندما قرأ هـذه القصيده اهتزت نفسه لها اهتزازا واشفق لها قلبه اشفاقا وأثر فيه هذا الشاعر بما لم يؤثر فيه شاعر آخر . فقد كان يقرأ غناء حزينا لاذعا ، يجد لنغمته لذعة حزينة لاذعة فىنفسه ،فالقصيدةكلها حزن ، وكلها اثارة للعواطف. فهى قصيدة يسيرة ولكنها رائعة فى يسرها ، قصيرة ولكنها بارعة على قصرها . فالشاعر قد طار فى الجو دقائق ثم هبط الى الارض . هـذا كل شىء ، هذه هى الفكرة التى أوحت القصيدة الى الشـاعر ، فكرة من أبسط مـ يخطر للناس ، ولكن انظـر فى الوحى الذى صدر عنهـا فتراه رائعا حقا ... وجمال القصيدة لا يرجع الى الاغراب فىالوصف، أو الاتيان بالجديد وانما يرجع الى هذا الخيال الفلسفى الساذج الذى يرقى بالانسان فى فلسفة مألوفة قديمة ليس فيها ابتكار الى روحيته العليا فى غير تكلف ولا احتماله لجهد فى التصعيد الطويل (١) . ولنقرأ له هذه الابيات من النشيد الثامن الذى أسماه « أوراق متناثرة » من قصيدته « على بساط الريح » :

نجمة الليل ، رحمة ، فضلوعى ... من شـجونى .. تتمـزق
كفكفى السيل ، انه من دموعى ... من عيـونى .. يتـدفق
واذكـرينى بين الـكواكب وادعى ... لى ، عسى يهتـدى الى السلام
عشت بين المـنى يراود نفسى ... خلب من طيوفهـا وعقـام
أقتفيهـا وفى يـدى فـؤادى ... ثم الوى وفى يـدى حطـام
أى حـلم سكبتـه ذهبيـا ... لم تذبـه ، بنـارها الايام ؟
ورجاء حبكته من خيوط النـ ... ـور لم ينسـدل عليـه ظـلام
أى كأس قربتها من شفـاهى ... لم تحل حنظلا عليها المـدام (٢)

فسوف تطالعك فى هـذه الابيات نفس الشـاعر الحزينـة التى احتواها الهم ، واعتصرها الألم ، تشكو الى النجوم همومها وآلامها ، وفؤادها الذى تحول الى حطام ، وآمالهـا التى اذابتهـا نيران الأيام القاسية وكأسها التى حولتها الأيام الى حنظل مرير ، وكأن الشاعر فى هذه الابيات لا يشكو حزنه وألمه وانما يشكو آلام البشرية جميعهـا فى نغمة حزينة باكية ، وتصوير بديع ، ووصف رائع مؤثر .

---

(١)راجع حديث الاربعاء الجزء الثالث من ص ١٧٨ - ١٨١ مقال «على بساط الريح»

(٢) « على بساط الريح» ص ٩٣ .وراجع شاعر الطيارة ص ١٠٨ ، ١٠٩ - طبعه دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٢ ، الشعر العربى فى المهجر ص ٣٠٦ وقد أورد مؤلفـه

أتناسيت يـوم كانت ضـلوعى ... من شجونى تتمزق
يوم كفكفت واكفـا من دمـوعى ... من عيونى يترقرق

واسمع له يصف « الطيارة » التى اقلته فى هذه الجولة العلوية :

هى طير من الجمـاد كأن الــ ـــجن فى صدرها تحث خيولا
حمحمت تضرب الرياح بنعليــ ـــها فشقت الى السماء سبيلا
ثم مدت الى النجوم جناحيــ ـــن وجرت على السحاب ذيولا
غرقت فى الاصيل حينا وعامت بعد حين تعلو قليـلا قليـلا
ترتدى من دخانها بردة الليــ ـــل وتلقى عن منكبيها الاصيلا
وعليهـا من الشرار نجـــوم عقدت حول راسها اكليلا (١)

فاذا بك امام صورة رائعة دفاقة بالاحاسيس والمشاعر ، نابضـة بالحيوية والنشاط ، جمعت بين الخيال المحلق والذكاء الفنان . فكانت هذه الصورة الدقيقة البارعة . ومن روائع التصوير هذا المطلع لمرثية شفيق معلوف التى يرثى بها اخاه « فوزى المعلوف » :

أهويت ابحث عنـه فى الترب تاج تدحرج عن جبين أبى (٢)

واقرأ له من مطولته « عبقر » فى وصف جنى :

فى فيه من سـقر قطعـة منها يطير الشرر الثـائر
ووجهـه جمجمـة راعنى انيابها والمحجـر الفـائر
كأنمـا محجـرها كـوة يطل منها الزمن الغابر (٣)

تلمس مقدرة شفيق المعلوف الفائقة على التخيل واجادة الوصف وموهبته الاصيلة التى مكنته من التحليق فى آفاق الفن العليا . فمنظر الشيطان مروع مفزع . ففى فمه جذوة من سقر ، يتطاير منها الشرر فى ثورة عارمة ، ووجهه جمجمة مسفرة عن انيابها فى وحشية وشراسة ، ويبدو منها المحجر الفائر وكأنه كوة يطل منهـا ما مضى من الزمان . صورة تقشعر منها الابدان ، وترتعد لها الفرائص دبجتها يراعة هـذا الفنان الملهم ، وجسدها خيال شفيق المعلوف فى منظـر نكاد نلمسـه بأيدينـا .

٢ ــ ويطول بى الحديث ان حاولت أن اعرض مزيدا من النماذج الرائعة فى التصوير لشعراء المهجر ولن اصل الى نهاية أو غاية واكتفى بما ذكرت لأنتقل الى لون آخر من الوان التصوير وهو التصوير الكلى

---

(١) الابيات من كتاب شاعر الطيارة ص ٧٢ .
(٢) ديوان سنابل راعوث ص ١٣١ .
(٣) عبقر ط ٢ ص ١٤٧ .

او التعبير بالصورة عند شعراء المهجر . فهم لم يقتصروا على الخيال الجزئى أو كما يسميه علماء البيان الخيال التفسيرى الذى يعتمد على المجاز والاستعارات ، وانما عبروا عن تجاربهم وخواطرهم الوجدانية بالصورة الكلية التى تصور مشهدا كليا . فهم ينتقلون من الصور الجزئية الى الصورة الكلية التى يمكن ان نطلق عليها « مشهدا » يجمع بين مجموعة من الصور الجزئية ويحيط بدقائق وتفاصيل الصورة ويجمع بين الحركة والصورة البصرية واللمسية ويقيم علاقات جديدة بين الاشياء يجعل منها صورة متآلفة مترابطة نابعة من وجدان الشاعر واحاسيسه . استمع الى شفيق معلوف يصف شلال « نياغرا » :

وتلك (نياغرا) تعالي دويها — وشلالها سكران بالمجد لا يعى
تفتت قرص الشمس فوق هضابها — وسال بماء الصخرة المتنبع
سيول تهاوت جارفا اثر جارف — على أفق بالسافياء مبرقع
كأن الهمر ينفض بردة — على الصخر من قطن الغمام الممزع(١)

تجد فى هذه الابيات لوحة لشلال « نياغرا » وكأنها أمامك بكل دقائقها . فهذا الشلال سكران بخمر المجد والعظمة ، والمياه يتعالى دويها وتتهادى السيول على الأفق بالسافياء ، وقرص الشمس يتفتت فوق هضابها ، فى منظر ساحر وصورة فريدة ، جمعت عناصر الصورة الكلية من صوت نسمعه فى تعالى دويها ، تهاوت جارفا اثر جارف . وحركة نراها فى تفتت قرص الشمس ، وسال بماء الصخرة المتنبع ، ومرور الاله ينفض بردته ، ولون نشاهده فى قرص الشمس ، والبردة المصنوعة من قطن الغمام . لقد استطاع الشاعر المطبوع صاحب الخيال والحس المرهف المشبوب أن يجمع شتات هذه الصورة ويحصى دقائقها لينقلنا الى جوها الساحر ، ونعيش فى محراب الطبيعة التى تحتوينا بجمالها وجلالها .

واقرأ لرياض المعلوف هذا التصوير البديع فى وصف مصدور :

هو يمشى والموت فى خطواته — عاثر الحظ بانتظار مماته
ويريد الكلام والداء يأبى — نائرا صدره على كلماته
كلما هاج صدره بسعال — أطعم الموت لقمة من رفاته
رئة كالقفير والنحل فيها — مرض ناهش خلايا حياته (٢)

تجد الدقة المتناهية فى الوصف والقدرة العجيبة فى التجسيم والتشخيص ، والتوفيق الكامل الى المعانى المؤثرة فى لوحة فنية ذات

(١) نداء المجاديف ص ١٠٣ لبنان سنة ١٩٥٢ ، سنابل راعوث ص ٣٩ .
(٢) راجع الابيات فى شعر المهجر للناعورى ص ١٢٤ .

اطـار واضـح . وكان الرواد الثـلاثة « الريحـانى » و « جبران » و « نعيمة » من اكثر المهجريين توفيقا فى التعبير عن خواطرهم وافكارهم بالصورة . « فالريحانى كتب مجموعة من المقطوعات النثرية الجميـلة دعاها « شعرا مرسلا » لانه قد اعتمد فيها على التعبير بالصورة ، وهى لبنة البناء الشعرى ، فكأنه اعطى للصورة فى الشعر أهمية تفوق اهمية الموسيقى .. وجبران كان فى كتابته واشعاره رسـاما بارعا يجسـد المشاعر والأفكار . ويكاد يكون اسلوبه اثرى أسلوب فى العربية بالصور ، فما من شىء يفكر به أو يختلج بين جوانحـه الا ويجسـده بين عينى القارىء » (١) .

وميخائيل نعيمة يطـالب الشـاعر الحق « بأن يجلس لينحت لاحساسه وافكاره تماثيل من الالفاظ والقوافى » (٢) انظر الى صورة النهر المتجمد الذى يصور ميخائيل نعيمة تجمده وتوقفـه عن الجريان ويظهره أمامنا فى لوحة صامتة غابت عنها مظاهر الحيـاة تماما حيث ارتدى النهر أكفان الموتى بلونها الابيض ، والجو من حوله شاحب قاتم يوحى بالأسى والحزن :

يا نهر قد نضبت مياهك فانقطعت عن الخرير ؟
أم قد هرمت وخار عزمك فانثنيت عن المسير ؟
ما هــذه الاكفان ؟ أم هــذى قيود من جليـد
قـد كبلتـك وذللتـك يد من البرد الشـديد
ها حولك الصفصاف لا ورق عليـه ولا جمـال
يجثـو كئيبا كلمـا مرت به ريح الشـمال
والحـور يندب فوق راسـك ناثرا أغصـانه
لا يسرح الحسـون فيه مغـردا الحـانه
تأتيـه أسراب من الغربان تنعـق فى الفضـا
فكأنهـا ترثى شـبابا من حيـاتك قد مضى
وكأنهـا بنعيبهـا عند الصـباح وفى المسـاء
جـوق يشيع جسمك الصـافى الى دار البقاء (٣)

صورة كاملة للنهر المتوقف عن الجريان وتجسيد للانطباعات التى تبعثها رؤية هذا النهر كما يراها نعيمة بوجدانه ويحسها بمشاعره فقد

---

(١) التجديد فى شعر المهجر ص ٢٥٦ وما بعدها .
(٢) الغربال ص ٨٦ .
(٣) همس الجفون ص ١٠٠ .

شاركت الطبيعة هذا النهر المتجمد شجونه واحزانه فشملتها الكآبة وطواها الاسى فالصفصاف تساقطت اوراقه ووقف كئيبا تتناوشه ريح الشمال وتفت فى عضده ، والحور تتهدل اغصانها حزنا واسى ، والطيور قد توقفت عن الغناء ولم نعد نرى غير الغربان تنعق فى هذا الفضاء وكأنها تجمعت فى « جوقة » حزينة تنعى هذا النهر وتشيع جسمانه الى مقره الاخير . لقد كان التعبير بالصورة الجزئية وهو الطابع العام عند الشعراء فى القديم والحديث . وكانت الصورة الكلية قليلة لدى بعض الشعراء المجددين حتى كان الاتجاه الرومانسى والادب المهجرى فاتسع مفهوم الصورة الكلية ، وعمقت الابحاث الحديثة مفهومها واصبح التعبير بالصورة الكلية من ابرز سمات الشعر المهجرى الذى ابتعد عن اللغة التقريرية والتعبير المباشر ، واهتم بلغة الوجدان والمشاعروبساطة الاداء . انظر الى هذه اللوحة الفنية التى رسمها الياس فرحات لكلبه « غضروف » فأحكم اداءها واتقن جوانبها حتى بعثها أمام القارىء لوحة زاخرة بالحركة نابضة بالحياة :

وصحت بالغضروف — فجاء كالملهوف
بارقة عيناه — واقفة اذناه
فدار حولى ووثب — ثم تمطى وانقلب
ثم دنا ملاعبا — وعضنى مداعبا
ثم جرى ثم وقف — ثم انثنى ثم انصرف
ثم انثنى واقعى — ثم راى أن يسعى
فلم يقم حتى هوى — وما هوى حتى استوى
وذيله المعقوف — بحسنه موصوف
يبتدىء الظرف به — ولا يكاد ينتهى
اذا ابتسمت رفعه — وان عبست وضعه
كانه يقرأ ما — فى وجنتى ارتسما
ويفهم المعانى — باللحظ واللسان
فقلت يا غضروف — قد شرد الخروف
فمر كالسهم اذا — رماه رام نفذا
وشد اى شده — عليه حتى رده (١)

وايليا ابوماضى يشخص الطبيعة ويشيع فيها الحياة والحركة فى صورة تصويرية رائعة استمع اليه فى قصيدة « المساء » مصورا :

---

(١) من قصيدة : « سلام الغاب » ص ٣٧ ديوان احلام الراعى سان باولو سنة ١٩٥٢ .

السحب تركض فى الفضا ... ء الرحب ركض الخائفين
والشمس تبدو خلفها ... صفراء عاصبة الجبين
والبحر ساج صامت ... فيه خشوع الزاهدين
لكنما عيناك ذا ... هبتان فى الافق البعيد
سلمى بماذا تفكرين ؟
سلمى بماذا تحلمين ؟ (١)

ففى هذه المقطوعة صورة كلية متكاملة فالسحب تعدو مذعورة فى كل الجهات ، والشمس تحتجب وتظهر وعند ظهورها تبدو شاحبة معصوبة الجبين ، والبحر ممتد على مدى البصر هادىء كأنه زاهد يتعبد ، وسلمى أمام هذه اللوحة سابحة بأفكارها فى الافق البعيد ومستغرقة فى حلم عميق فيشد هذا المنظر انتباه الشاعر فيتجه الى سلمى ويسألها ماذا دهاها . انها القدرة البارعة فى التصوير والابداع الفنى نلمسها فى شعر أبى ماضى وبخاصة فيما يتصل « بمنظر التراجع والنكوص والانتكاس » (٢) كما فى هذه الصورة أو فى قصائده «الطلاسم» و « الطين » ، و « الدمعة الخرساء » (٣) ، و « الشاعر والملك الجائر » و « الفراشة المحتضرة » (٤) و « بين مد وجزر » التى يقول فيها :

وأراد « عقلى » أن يقود سفينتى ... للشط فى بحر الحياة الطامى
فطويت أعلام الهوى وهجرتها ... ونسيت حتى انها أعلامى
وحسبت آلامى انتهت لما انتهى ... فاذا النهاية أعظم الآلام
واذا الطريق مخاوف ووساوس ... واذا أنا من هبوة لقتام (٤)

« فالتصوير البارع فى المهجريين ، الذى استوحوه من احساسهم المرهف وعمق نظرتهم الى الحياة ، واستغراق شعورهم فى الطبيعة ، ومن البيئة التىعاشوا فيها ، ثم ما استوعبوه من الآداب الاجنبية » (٥) وثقافتهم الواسعة ، وتفاعلهم مع الحياة الجديدة ، والتقدم الحضارى فأجادوا كل الاجادة وحلقوا فى سموات الابداع الفنى ، مما كان له أثره الواضح فى النهضة الادبية المعاصرة .

---

(١) الجداول ص ٧٨ .
(٢) راجع الشعر العربى فى المهجر (امريكا الشمالية) ص ١٧٥ .
(٣) راجع هذه القصائد فى صفحات ١١ ، ٧١ ، ٨٦ على التوالى بديوان الجداول مطبعة الزهراء .
(٤) راجع القصيدتين فىديوان « الخمائل » ص ٥ ، ٣٣ على التوالى .
(٥) الخمائل ص ١٨ .
(٦) الادب العربى فى المهجر ص ٤١٩ .

ثالثا ـ القصة فى الشعر المهجرى :

١ ـ فى حديثنا فى الفصل الرابع من الباب الاول عن تجديد مطران فى فنون الشعر وموضوعاته اثبتنا وجود القصة فى الشعر العربى القديم واوردنا قصيدة « قصة كرم » للحطيئة كأنموذج لوجود هذا الفن فى الشعرالقديم، وأشرنا الىغيرها من القصص الشعرى كقصيدة عمر ابن أبى ربيعة (أمن آل نعم) وقصيدة الاعشى فى السموءل ، والفرزدق فى الذئب ، ثم اوضحنا دور مطران فى بعث هذا اللون الشعرى وتجديده لهذا البناء حتى غدا فنا قائما بذاته له أصوله وقواعده (١) . كما أشرنا الى القصص الشعرى عند عبد الرحمن شكرى وما وجد عند زميليه العقاد والمازنى عند حديثنا عنالوحدة العضوية لدىجماعة الديوان (٢).

ومن هنا نرى أن القصة فى الشعر الحديث قد وجدت مع بداية هذا القرن فى صورة فنية واضحة وقبل أن يصل الادب المهجرى الى الشواطىء العربية او يعرفه العالم العربى كأدب له معالمه واتجاهاته الفنية ولا خلاف فى ذلك لدى الباحثين والادباء . وليس لدى الباحثين ما يؤيد تأثر المهجريين بأدباء المشرق فى هذا اللون الادبى وان كان ايليا ابو ماضى قد عاش فى مصر فى فترة كان فن مطران القصصى قد ذاع فى المحافل الادبية وانتشر بين الادباء ولم يكن ايليا قد اتصل بعد بالثقافة الغربية واتخذها موردا من موارد ثقافته ، ولهذا فقد كان من الطبيعى ان يتأثر ايليا بمطران فىمذهبه الادبى عامة وبالاتجاه القصصى بصفة خاصة . ويقوى هذا الراى ما وجد من تشابه بين بعض قصصه الذى انشاه فى بداية حياته الادبية وبين قصص مطران كالتشابه بين قصيدته « الشاعر والامة » وقصيدة مطران « نيرون » واذا ثبت لنا ذلك بالنسبة لايليا فليس معناه أن شعراء المهجر تأثروا بأدب مطران اذ انهم اتصلوا بالادب الغربى والامريكى وتعرفوا على اتجاهاته الحديثة وفنونه الشعرية فأولى أن يتأثروا به ، وبنماذجه لقربهممنه واتصالهم المستمر به وهذا ما يراه الكثير من الباحثين .

فاذا درسنا القصة فى الشعر المهجرى فليس معناه أننا نعتبر ذلك تجديدا فى الشعر المهجرى وانما ندرس هذا الفن الشعرى لنتعرف على اتجاههم فيه ومدى مشاركتهم بهذا اللون فى الانتاج الادبىالحديث.

---

(١) راجع تجديد مطران فى فنون الشعر وموضوعاته فى الفصل الرابع من الباب الاول من هذا البحث .

(٢) راجع الفصل الثانى من الباب الثانى من هذا البحث .

٢ — والواقع أن الادب المهجرى قد ساهم مساهمة كبيرة فى النهضة الادبية المعاصرة بما حرص عليه من حرية فى التعبير عن الخواطر والمشاعر بالموضوعات والافكار والصور الجديدة التى طرقها وصاغها فى شعر رائع وما ساهم به فى الانتاج القصصى . واذا ما تحدثنا عن القصة فانما نقصد القصة الشعرية . فمما لا شك فيه أن جبران خليل جبران كان من أوائل الكتاب العرب فى تقـديم النماذج الفنية للقصة النثرية كقصـة « الاجنحة المتكسرة » التى صدرت فى نيويورك سنة ١٩١٢ . وأقاصيصه التى حـواها كتاب « عرائس المروج » الذى صـدر فى نيويورك سنة ١٩٠٦ ، وكتابه « الارواح المتمردة » الذى ظهر عام ١٩٠٨ (١) . كما كان باصالته فى فن القصة النثرية « من أكبر المؤثرين فى فن القصـة الشعرية عند المهجـريين » (٢) . والباحث فى القصص الشـعرى عند المهجريين يرى أنهم نوعوا فى أساليبه ومضامينه فمن حيث اسـاليبه نجد فيه : القصص الواقعى والقصص الرمزى الذى يستمد عناصره من الطبيعة ، والقصص الرمزى الأسطورى الذى يبتكر خيـال الشـاعر مقوماته أو يستمده من الأساطير المتوارثة أو القصص الذى يجمع بين الحقيقة والخيال . وأما من حيث المضمون فاننـا نجـده يدور حول قضايا الانسان والحرص على تدعيم مكانته والدفاع عن كرامتـه وبث خلال النبل والصفاء والشجاعة فى أخلاقه والحملة على التقاليد البالية التى تقيد الانسان وتحول بينه وبين حريتـه ومناهضـة رجال الدين وكشف ألاعيبهم المضللة (٣) . ويعتبر ايليا أبو ماضى فى طليعـة شعراء المهجر الذين استهوتهم القصة فى شـعرهم وعالجوا بأسـلوبها معظم افكارهم وموضوعاتهم حيث غلب على شـعره هـذا اللون ، وفاضت دواوينه بأنواع كثيرة من القصة ما بين أسطورية أو غير أسطورية ، وما بين طويلة متنوعة القوافى والأوزان ، وقصيدة فى صـورة مقطوعات ، وكلها تنطق بالحكمة والعظة ، وتستظهر العبر الاخلاقيـة فى المجتمع الانسانى » (٤) .

ففى ديوانه الجداول نجد له « الطلاسم ص ١ » ، و « الاشـباح الثلاثة ص ٤٤ » ، و « المساء ص ٧٨ » ، و « السجينة ص ٨٢ » ، و « المجنون ص ٩٥ » ، وفى الخمائل نجد الكثير من القصص ومنهـا « الشاعر والملك الجائر ص ٥ » ، و « الفيلسوف المجنح ص ١٥ » ،

---

(١) راجع مقدمة كتاب « توفيق الحكيم » لاسماعيل ادهم ، أدب المهجر للناعورى ص ١٤٦ وما بعدها .

(٢) التجديد فى شعر المهجر ص ٣٧٩ .

(٣) راجع التجديد فى شعر المهجر ص ٣٨٤ .

(٤) الادب العربى فى المهجر ص ١٧١ وراجع أدب المهجر للناعورى ص ١٨٣ .

و « ماء وطين ص ١٧ » ، و « الفراشة المحتضرة ص ٣٣ » ، و «الكنار الصامت ص ٤٠ » ، و « الغاية المفقودة ص ٨٦ » ، و « الاسطورة الازلية » . وفى هذه الأسطورة يحكى لنا فى بدايتها أن بنى الانسان قد ملوا الحياة وما هم عليه من حال فتمنوا لو أن الحياة تبدأ من جديد وفعلا استجاب الله لهم ، واجتمع الناس من كل صوب وناحية وسألهم الاله ماذا حدث وماذا دهاهم ، وبدأ كل انسان يعرض شكواه ومطالبه : الفتى ، والشيخ ، والحسناء ، والجارية ، والفقير ، والغنى والأبله والأريب حتى كانت الخاتمة .

لما وعى الله شكايا الورى　　قال لهم : كونوا كما تشتهون
فاستبشر الشيخ ، وسر الفتى　　والكاعب الحسناء والحيزبون
لكنهم لما اضمحل الدجى　　لم يجدوا غير الذى كانا ؟

***

هم حددوا القبح فكان الجمال　　وعرفوا الخير فكان الصلاح
وليس من نقص ولا من كمال　　فالشوك فى التحقيق مثل الأقاح
وذرة الرمل ككل الجبال　　وكالذى عز الذى هانا (١)

وهكذا تنتهى هذه الأسطورة بأن يفيق هؤلاء الناس من احلامهم ويواجهوا بالحقيقة . حقيقة هذه الحياة ، وما فيها من خير وشر ، وغنى وفقر ، وصحة ومرض ، وما الى ذلك من الفوارق والاوضاع التى تعارف عليها الناس ، وما يزالون غاضبين حانقين لا يرضى أحد بما هو عليه أو ما صار فيه ، ولن يرضى مهما تبدلت به الأحوال وتغيرت الأوضاع فالحكاية أزلية والسر فى ذلك راجع الى الأوضاع التى اصطلح عليها الناس « والفوارق التى اصطنعوها والقوانين التى جعلوها مقاييس لهذه الاوضاع والمظاهر ، ولو انهم نظروا الى الحياة ومظاهرها نظرة واحدة متساوية وادركوا وحدة الوجود ، لتساوى عندهم القبح والجمال ، والخير والشر ، والغنى والفقر ، ولشاعت المحبة وسادت الطمأنينة ، ورضى كل بما أصاب ، واستراح الى نصيبه لانه حينئذ يرى نفسه جزءا من العالم الكبير ، وذرة من ذراته ، فهو غيره ، وغيره هو ، لأن الوجود وحدة كاملة ، وجوهره واحد مهما تنوعت المظاهر »(٢).
هذه هى فكرة الاسطورة الأزلية وهذا هو رأى أبى ماضى . فالحقيقة لاتتغير والناس هم الذين يحاولون أو يريدون تغييرها فيثقلون على أنفسهم ويشقون بأفكارهم بلا فائدة أو نتيجة . ومطولته « الطلاسم » التى تحوى مجموعة من الأفكار والتأملات ويغلب عليها طابع التحليل والتعمق فى محاولة للتعرف على مصدر الحياة ونهايتها والوصول الى

---

(١) الخمائل ص ١٣٤ .
(٢) الادب العربى فى المهجر ص ٢٢٤ .

أسرارها ومكنونها . وما هى الحقيقة وأين توجد ، وما طبيعتها وما هو شكلها ؟ أسئلة تتردد ونفس تجتاحها الأفكار وتكاد تعصف بها وهيهات أن تصل الى نتيجة . فكل ما فى هذا الوجود طلاسم ومعميات ولا تصل به هذه التساؤلات الا الى ان الحقيقة هى أن لا حقيقة فى هذا الوجود .

أترانى قبلما أصبحت انسانا سويا
أترانى كنت محوا أم ترانى كنت شيا
ألهذا اللغز حل أم سيبقى أبديا
لست أدرى ؟ ولماذا لست أدرى ؟
لست أدرى (١)

وقد كان لايليا الكثير من القصص الذى اتجه به الى الرمز بالقصيدة كلها الى شىء معين كالرمز فى القصة على لسان الحيوان فى كليلة ودمنة ، وخرافات لافونتين الفرنسية الى عاقبة المغرور أو جزاء المعتدى ، أو نهاية التحكم والسيطرة ، كقصصه « التينة الحمقاء » ، و « العير المتنكر » ، و « الحجر الصغير » وغير ذلك مما يستهدف مغزى انسانيا أو هدفا اجتماعيا ، وقد كثر هذا اللون من القصص فى الشعر المهجرى كقصيدة «الشمس والجمرة» (٢) و «الدب المترهب» (٣) للشاعر القروى و « غرور » (٤) لشفيق معلوف ، و « احتجاج الشحاذين » (٥) لالياس فرحات .

ويتميز الفن القصصى عند شعراء المهجر بوضوح الحوار وحيويته « والحوار عندهم عادة بين شخصين أو ثلاثة حسب موضوع القصيدة ، وكثيرا ما يجرد الشاعر من نفسه شخصية يحاورها ويكلمها ، واحيانا يجعل من قلبه شخصية ثالثة يشركها فى الحديث والحوار » (٧) فيحدث ذلك تموجات واضحة فى داخل القصيدة ، فيزيد من اهتمام القارىء ، ويعمق الترابط الوجدانى بينه وبين هذا اللون القصصى ويحفزه الى المتابعة والاستمرار فى القراءة او المشاهدة .

٣ ــ ومما حفل به الشعر المهجرى المطولات الشعرية وتتميز

---

(١) الجداول ص ٤ .
(٢ ، ٣) ديوان القروى ص ٤١ و ٤١٢ على الترتيب .
(٤) « سنابل راعوث » ص ٧٠ .
(٥) « الربيع ص ١٤٠ .
(٦) شعراء الرابطة القلمية ص ٢٧٥ .

بقوافيها المتعددة واختلاف الأوزان ، والتأثر بالفنون الشعرية الغربية كفن الاوبرا ، وفن المسرحية، وفن القصة ، وفن الملاحم . وهى عبارة عن رحلات خيالية « الى السماء حينا ، والى العالم الآخر حينا آخر» مثل « على بساط الريح » لفوزى المعلوف ، و « عبقر » لشقيقه الشاعر شفيق المعلوف ، وهى رحلات تذكرنا بالمسرحية الالهية لدانتى ورسالة الغفران للمعرى كما تذكرنا — فى عالمنا القديم وعصرنا الحديث — « بثورة فى الجحيم » للشاعر جميل صدقى الزهاوى ، و « بشاطىء الاعراف » للمرحوم محمد الهمشرى ، و « بترجمة شيطان » لعباس محمود العقاد » (١) . وهذه الرحلات تعتمد على الخيال المحلق ، والتحليل الفكرى العميق ، كما نجد فى بعضها امتزاج الخيال بالواقع ، والتقاء الحقائق بالاساطير . ولعل ذلك هو ما حدا ببعضهم أن يطلق عليها « ملاحم » وهذا ولا شك تجاوز واضح لان لكل جنس ادبى معالمه الواضحة التى تحدده وتميزه عن غيره من الاجناس الاخرى. فمفهوم الملاحم الذى حدده مؤرخو الآداب بأنه « قصة شعرية بطولية قومية تقوم على خوارق الامور ، وتختلط فيها الحقائق بالاساطير ، وتتغلغل العقائد الدينية والروحية فى حناياها » (٢) لا ينطبق على هذه القصائد لأن « بعضها تأملات ذاتية تناقش حقائق الحياة ، وقضايا المجتمع ، كطلاسم أبى ماضى ، ومواكب جبران ، وبعضها تحليل لنفسية صاحبها المرهقة بالتساؤلات والشكوك والانقسامات الداخلية كمطولة نسيب عريضة « على طريق ارم » وبعضها يمزج بين الخيال والحقيقة ، أو بين الحقائق والاساطير كمطولتى فوزى وشفيق المعلوف « على بساط الريح » ، و « عبقر » الا أنه يخلو من بطولات قومية ، أو من تغلغل العقائد الدينية والروحية بين حناياه » (٣) مما لا يتفق مع مفهوم الملاحم أو يلتقى معها فى خصائصها الفنية فهى لا تعدو أن تكون بطولات تحث على التجديد والتغيير فى بناء القصيدة ذات الوزن الواحد والقافية والروى المشترك فجمعت بين الاوزان المتنوعة والقوافى المختلفة وتأثرت « بفن المسرحية فيما يجرى بداخلها من حوار ، وبفن القصة فيما تتخذ من حوادث رئيسية تدور حولها ، وبفن الملحمة فيما تناوله من أساطير ، وما تزاوج فيه بين عوالم الحقيقة وعوالم الخيال ، وبفن « الاوبرا » فيما تعتمد عليه « أحلام الراعى » لالياس فرحات من احداث ساذجة ، وأجواء خلابة ، وشخوص طريفة فى سلوكها ومظهرها »(٤).

---

(١) محمد عبد الغنى حسن الشعر العربى فى المهجر ص ٣٠ .
(٢) الادب وفنونه ص ٤٤ للدكتور مندور .
(٣) التجديد فى شعر المهجر ص ٤١١ .
(٤) السابق والصفحة .

وقد سار الشعراء فى هذه المطولات على تقسيمها الى اناشيد أو مقطوعات شعرية ، فقد قسم فوزى المعلوف مطولتــه « على بســاط الريح » الى اربعة عشر نشيدا ويبلغ مجموع أبياتها ٢١٨ بيتــا وهى مطولة خيالية تفصح عن آلام صاحبها وخواطره الحزينة وتشــاؤمه ونظرته القلقة المرتابة الى الناس والحياة من حوله ، أما « عبقر » فهى أسطورة يمتزج فيها الخيال بالحقيقة ، وثورة على هذه الحياة ، وما فيها من أطماع ومظالم ، ونزوات ورغبات ودعوة الى التآخى والتضامن وتقع فى اثنى عشر نشيدا ، وكل نشيد يتألف من عدة قصائد مختلفة الاوزان والقوافى . أما عن مطولة « الطلاسم » لايليــا ابى ماضى فتبلغ واحدا وسبعين مقطعا كل مقطع يتألف من اربعة أبيات تنتهى بكلمــة « لست أدرى » .

ومن هذه المطولات « المواكب » لجبران خليل جبران ، و «أحلام الراعى » لالياس فرحات ، و « على طريق ارم » لنسيب عريضــة ، و « شعلة العذاب » لفوزى المعلوف ، و « الاحلام » لشفيق المعلوف ، و « الربيع الاخير » للشاعر القروى ، و « معلقة الارز » لنعمة قازان.

وهذه المطولات طبع بعضها مستقلا فى كتاب مثل « عبقــر » ، و « المواكب » ، و « على بساط الريح » ، و « معلقة الارز » وبعضها ورد مع قصائد اخرى فى دواوين الشعراء . وقد نالت هذه المطولات جميعها من الشهرة والاقبال عليهــا ما هى جديرة به لأنهــا تدل على طبيعة شعرية أصيلة لدى المهجريين وتفوقهم فى الفكر وطول النفس ، وحرصهم على حرية الاداء والتعبير والبعــد عن التكلف أو الخضــوع للقوالب الجامدة وحرصهم على المعانى الانسانية الرفيعة والافــكار الجديدة .

لنقرأ لشفيق معلوف من النشيد الثانى فى مطولتــه « عبقــر » تصويره المبدع لعرافة عبقر تحت عنوان «الاله الناقص ــ عرافةعبقر»:

حــو شــيطانى على عبقــر   يؤذنهــا بعــوده وانحــدر
وحــط فيهــا فالفيتنى   أمام شمطــاء طــواها الكبر
تلف ثعبــانا على وسـطها   يكمن فى نابيه كيــد القــدر
مجــامر الصــندل من حولها   تألب الجن عليهــا زمــر

ينبعث الدخان من شـــعرها　　ويلتظى فى مقلتيهـــا الشرر
كأنمـــا الله لدى بعثهـــا　　زودها بكـل مـا فى سـقر
فانتفضت والجن من حولهـا　　اجفلن وارفضضن بين الشجر
ودمدمت سخطا وقد هالهـا　　ان يقلق الارواح مرأى البشر
فيالصــوت خلت لـما دوى　　أن اديم الارض تحتى اقشعر(١)

نجد الخيال الخصب ، والقدرة الفائقة على التصـوير والابداع الفنى مما يؤكد لنا رهافة حس المهجـريين وثراء معـانيهم وصـدق مشاعرهم وتمرسهم الواعى بالفن الشعرى الاصيل .

(١) عبقر ط ٢ ص ١٦٧ .

الفصل الثالث

التجديد في الاوزان والموسيقى

١ ـ من الصفحات السابقة عرفنا أن الشعر المهجرى هو الشعر المتحرر فى الموضوع والصيغة الشعرية أو الانطلاق الفكرى ، وهو شعر الطبع والتفاعل الكامل مع الثقافة الجديدة والبيئة الحضارية التى عايشها والتجاوب مع الحياة وجميع مقوماتها .

وقد راينا ان المسائل اللفظية لم تكن تعنى شعراء المهجر بقدر ما كانوا يهتمون بالمعانى والافكار التى يتناولونها فى شعرهم . فهم مخلصون لمشاعرهم مستمعون لهمس نفوسهم ثائرون على القيود والعوائق التى تحول دون انطلاقهم فى التعبير عن وجدانهم ورسم خواطرهم الذاتية وبذلك أصبح الشاعر حرا فى لفظه وموضوعه . وجدنا شعرا يعبر عن مكنون نفس صاحبه فى ابسط الاساليب والالفاظ « ليس فيها زخرف ولا وشى ولا اى شىء يحول بيننا وبين المعنى ، فالمعنى يكاد يكون عاريا ، وهم يقصدون الى هذا العرى من الزينة اللفظية ، فذلك مذهبهم ، وكأنهم يرون فى الحلية المادية غشاوة ينبغى الا تقوم بين العيون وبين معانيهم التى تهتز لها نفوسهم ونفوس قرائهم طربا ، او كأنهم يرونها عرضا ينبغى أن لايحول بين قرائهم والجواهر ، جواهر المعانى التى تعبر عن تجاربهم العاطفية ، تلك التجارب التى يصوغون فيها نفوسهم ، وكأنهم يزيحون بها عن صدورهم وقلوبهم ما يثقلها من المشاعر والاحاسيس (١) » فكانوا بذلك مجددين فى المعانى والافكار والصياغة الشعرية سائرين فى هذا التجديد خطوات واسعة ميزت هذا الادب بخصائص جديدة وعناصر حية .

٢ ـ وقد امتدت هذه الروح التجديدية الى الاوزان وموسيقى الشعر ، فالتحرر فى الموضوع والصياغة والروح قد تبعه رغبة فى التخلص من قيود الخليل بن احمد والتمرد عليها . يقول ميخائيل نعيمة « لقد وضع الناس للشعر أوزانا مثلما وضعوا طقوسا للصلاة والعبادة . فكما انهم يتأنقون فى زخرفة معابدهم لتأتى « لائقة » بجبروت معبودهم هكذا يتأنقون فى تركيب لغة النفس لتأتى « لائقة » بالنفس . وكما أن الله لا يحفل بالمعابد وزخرفتها بل بالصلاة الخارجة من أعماق القلب ، هكذا النفس لا تحفل بالاوزان والقوافى ، بل بدقة ترجمة عواطفها

---

(١) التجديد فى الشعر العربى المعاصر ص ٢٥٢ .

وأفكارها .. فلا الاوزان ولا القوافى من ضرورة الشعر ، كما ان المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة . فرب عبارة منثورة ، جميلة التنسيق ، موسيقية الرنة كان فيها من الشعر اكثر مما فى قصيدة من مائة بيت بمائة قافية (١) » . كما سبق أن ذكرنا قول أبى ماضى الثائر :

لست منى ان حسبت الشعر الفاظا ووزنا

الا انه — والحق يقال — لم تكن ثورتهم على الاوزان رغبة فى التخلص منها والتحلل من قيودها بقدر ما كانت ثورة على أولئك الذين يحسبون الشعر كلمات مرصوصة بعضها بجوار بعض ينتظمها بحر من البحور الخليلية ، أما سوى ذلك من افكار ومعان تعبر عن العواطف والمشاعر فلا وجود له فى أشعارهم ولذلك يقول ميخائيل نعيمة : « ... أصبح كل من قدر ان يتغلب على عروض الخليل بأوزانها وزحافاتها وعللها أهلا لان يدعى شاعرا ... لقد بلغ بنا الولع بالعروض درجة أصبحنا معها لاننطق الا شعرا (وأعنى نظما) . حتى قواعد نحونا ابينا ان نلقنها لأحداثنا الا منظومة . هاك الفية ابن مالك ، وهاك «نار القرى» بل قد نظمنا الحساب والجبر والجغرافية والطب والفلك . ولم لا ؟ وأصبحنا نتراسل نظما ، ونتصافح نظما ، .... الى ان لم يبق فى حياتنا ما ليس منظوما سوى عواطفنا وأفكارنا (٢) .

أما عن طبيعة هذه الثورة . ثورة المهجريين على أوزان الشعر وموسيقاه القديمة فانها لم تكن ظاهرة جديدة فى الشعر العربى . بل ان هذه الثورة قد صاحبت الشعر العربى منذ بدايته كما سبق أن أوضحنا ذلك حتى كان الاندلسيون فاتجهوا الى الاوزان القصيرة التى تناسب الغناء والحياة المترفة التى كانوا يعيشونها واخترعوا الموشح والاوزان المولدة « كالدوبيت » ، و « كان كان » ، و «الزجل» وغيرها، وساروا فى ذلك شوطا بعيدا الا أن الاذواق العربية سرعان ما رأت فى هذا الاتجاه انحدارا الى الاسفاف ودليلا على الضعف ونضوب القريحة فنفروا منه وتمسكوا بالاوزان الخليلية وعادوا الى نظام القصيدة الموحدة القافية (٣) حتى كان العصر الحديث فوجدنا عودة الى هذا التمرد والرغبة فى التخلص من القيود الخليلية واتجه البعض الى الموشحات والبحور المجزوءة والاوزان القصيرة ، كما يتضح ذلك عند

---

(١) الغربال ص ١١٥ ، ١١٦ .
(٢) الغربال ص ١١٠ ، ١٢٠ .
(٣) راجع الفصل الثالث من الباب الثانى من هذا البحث .

مطران واعضاء جماعة الديوان ، كما أن بعضـهم حاول التخلص من القافية فنظم الشعر المرسل عن القافيـة كجميل صـدقى الزهاوى وعبد الرحمن شكرى الذى أسهم بالعديد من قصائده فى هذا المجال(١)

ويحدثنا عيسى النـاعورى عن حرص المهجـريين وعلى الأخص الشماليين منهم على التجديد فى أوزان الشعر وموسيقاه فيذكر أنهم قد استفادوا من تجربة الاندلسيين فى التحرر من قيود الوزن والقافية ووجدوا الطريق أمامهم ممهدة ، كما استفادوا كثيرا من الآداب الغربية التى اطلعوا عليها واتصلوا بها اتصالا مباشرا فجاء شعرهم معبرا عن تجربة شعورية حقيقية وانفعال صادق جمعوا فيه بين قوة المعـانى وصدق التعبير وبراعة التصوير وبساطة الصياغة وموسيقيتها (٢) ، فأكثروا من الموشحات وتفننوا فى تنويع الاصوات وتوسـعوا فى توزيع التفاعيل واكثروا من التصرف فى الاوزان والقوافى بل تحرروا من قيود الوزن الواحد والقافية الواحدة وجمعوا فى القصيدة الواحدة بين أكثر من بحر مما يسـمى بمجمع البحور . والبـاحث فيما اتجـه اليـه المهجريون من تجديد فى الاوزان والموسيقى يجد انهم تصرفوا فى الاوزان والتفاعيل ولكنهم مع ذلك لم يخرجوا فى مجموع شعرهم عن التفاعيل المعروفة فى أوزان الشعر العربى ، الى جانب ذلك فقد جاء الكثير من شعرهم على البحور الخليلية وان مالوا الى استعمال البحور القصيرة، والمجزوءة والموشحات « ولعلهم وجـدوا فى الموشح – فى تغيير أوزانه وقوافيه – انفـلاتا من قيود القافيـة الواحدة والبحـر الواحد ، فى القصيدة الواحدة . وكأنما كان شعراء المهجر الشـمالى فى الولايات المتحدة ، والمهجر الجنوبى فى امريكا الجنوبية على ميعاد فى الاحتفال بالموشحات والالتجاء اليها فى اكثر منظومهم (٣) وكان الجنوبيون أكثر محافظة على أوزان الشعر وقوافيه واحرص على البحور التقليدية من اخوانهم الشماليين فمعظم شـعرهم جاء على أوزان الأبحر والقوالب الموروثة ، والتزموا بالبحـر الواحد والقافيـة الموحدة فى القصـيدة الواحدة . ونحاول فى الصفحات التالية أن نتعرف على بعض الصور التجديدية لدى شعراء المهجر فى موسيقى الشعر وقوافيه .

اولا : فى الاوزان :

١ – حاول بعضهم ان يتلاعب بالتفاعيـل ويتخـذ « التفعيلة »

---

(١) راجع الفصل الثالث من الباب الثانى من هذا البحث .

(٢) راجع أدب المهجر ص ٢٤٤ ، ٢٤٥ .

(٣) محمد عبد الغنى حسن « الشعر العربى فى المهجر » ص ١٠٤ .

أساسا للقصيدة على نحو ما نجده فى الشعر الحر . فقد يتكون البيت من تفعيلة واحدة أو اثنتين أو ثلاث أو اكثر حسب «الدفقة الشعورية» كما يقول أصحاب الشعر الحر . وذلك مثل قصيدة «الياس فرحات» التى نظمها بمناسبة انتصار « الجزائر » ومنها قوله :

جزائر الابطال يا حاضنة الابطـال
ان انتظارنا مجىء الفجر فيك طال
لكنـــه أتى
برغم من عتا
فاضطربت نفوسنا
وارتفعت رءوسنا
وامتلات كئوســـنا
بخمرة المتعة والعزة والجلال (١)

فالشاعر قد جعل « التفعيلة » فى هذه القصيدة أساس البيت ، ولم يهتم بالمحافظة على عدد التفعيلات فى جميع الابيات ، أو بتقسيم البيت الى شطريه كما هو متبع فى القصيدة التقليدية ورأينا جمـــله قد طالت فى الانفعال الجميل المفرح ، وقصرت عند ايراد خبر أو تذكر ماض ، كما استعاض بالقافية المتجاورة المتكررة وبموسيقاها المتتابعة عن تتابع التفعيلات المختلفة فى نظام البيت الشعرى القديم (٢) . وقد استشهد الكثير من النقاد والباحثين بقصـــيدة « النهـــاية » لنسيب عريضة على انها تمثل التحرر فى الوزن والتلاعب بالتفاعيل (٣) ولعـــل الذى دفعهم الى القول بذلك ما وجدوه من توزيع خاص لهذه القصيدة عند كتابتها حيث جاءت هكذا :

كفنـــوه
وادفنـــوه
اســـكنوه
هوة اللحد العميق
واذهبوا لاتندبوه ، فهو شعب
ميت ليس يفيقَ

(١) الابيات من قصيدة مرسلة الى عزيزة مريدن من الشاعر فى رسالة خاصة ـ راجع القومية والانسانية فى شعر المهجر الجنوبى ص ٣٤٤ .

(٢) راجع القومية والانسانية فى شعر المهجر الجنوبى ص ٥٩٨ .

(٣) من هؤلاء الباحثين ، مصطفى هدارة فى كتابه « التجديد فى شعر المهجر » ص ١٧٩ ، عيسى الناعورى فى كتابه « أدب المهجر » ص ٣٤٦ ، والدكتور حسن جاد فى كتابه « الادب العربى فى المهجر ص ٤٣. » .

ذللـــوه ،
قتــــلوه ،
حمـــلوه ،
فوق ما كان يطيق
حمــل الذل بصـــبر من دهور
فهو فى الذل عريق
هتك عرض ،
نهب أرض ،
قتل بعض ،
لم تحرك غضبه
فلماذا نذرف الدمع جزافا ؟
ليس تحيا الحطبــــه ! (١)

بل أن البعض من النقاد قد استشهد بها كمثال للتصرف فى الاوزان والقوافى . ويذكر صاحب كتاب « الشعر العربى فى المهجر » أن « القصيدة قد حطمت التفاعيل الرتيبة » (٢) . والواقع أن هذه القصيدة من الشعر الملتزم للوزن والقافية ولا تخرج فى شكلها الموسيقى العام عن غيرها من القصائد المبنية على شكل المقطوعة حيث تسير هكذا :

كفنوه وادفنوه ، اسـكنوه هوة اللحـد العميق
واذهبوا لا تندبوه ، فهو شعب ميت ليس يفيق
حمل الذل بصبر من دهور فهـو فى الذل عريق
ذللوه ، قتـلوه ، حمـلوه ، فوق ما كان يطيق
هتك عرض ، نهب أرض ، قتل بعض لم تحرك غضبه
فلماذا نذرف الدمع جزافا ، ليس تحيا الحطبه

وبهذا نرى أن القصيدة تندرج تحت نظام المقطوعة الشـعرية . فقد التزمت القافية فى كل بيتين من ابياتها ، والتزم الشاعر بعـدد واحد من التفعيلات فى جميع الابيات . فقد جاء فى كل بيت بخمسـة تفعيـلات « فاعلاتن » وان كان هذا يخالف النظام الذى درجت عليه القصيدة من الحرص على وجود ثلاثة تفعيلات أو اثنتين فى الشطر الاول من البيت تتكرر فى الشطر الثانى ، كما أنه لم يلتزم بتقسيم البيت الى شطرين كما هو متبع فى نظام القصيدة التقليدية . ومن القصائد التى

---

(١) الارواح الحائرة ص ٦٥ .

(٢) الشعر العربى فى المهجر (امريكا الشمالية) ص ٢٠٠ .

تلاعب فيها نسيب عريضة بالتفاعيل قصيدته « انا فى الحضيض» والتى يقول فيها :

أنا فى الحضيض
وانا مريض
دربى بعيد
وانا وحيد
أفلا رفيق أو دليل فى الطريق
أفلا سلاح أو دعاء من صديق
وارحمتاه لمن يسير بلا وطاب
بين القفار وقد تعلل بالسراب
ما من مجيب
ما من حبيب (١)

فقد التزم الشاعر بتفعيلة واحدة هى « متفاعلان » فى هذه القصيدة واقتصر على تفعيلة واحدة وجعلها بيتا ، وكررها ثلاث مرات فى ابيات أخرى وان كنا نلاحظ وضوح الموسيقى الداخلية فى التفعيلات حيث حافظ الشاعر على القافية وحرف روى مشترك بين كل تفعيلتين متقابلتين والتزم حرف روى مشترك فى الابيات التى حوت اكثر من تفعيلة واحدة مع المحافظة على القافية ايضا مما اضفى على القصيدة حيوية ، وميزها بنغم موسيقى اخاذ جعلها اكثر جمالا وابعد تأثيرا فى النفوس ، وقد يتلاعب الشاعر بالتفاعيل على صورة اخرى حيث يجعل البيت مقسما الى مقطعين الا انه لا يساوى بين التفاعيل فى الاشطر ، فقد نجده يورد فى الشطر الاول ثلاثة تفاعيل بينما يقتصر على تفعيلة واحدة فى الشطر الثانى . ومن امثلة ذلك قصيدة الياس فرحات « يا حمامة » والتى يقول فيها :

ياعروس الروض يا ذات الجناح	يا حمامة
سافرى مصحوبة عند الصباح	بالسلامة
واحملى شكوى فؤاد ذى جراح	وهيامه (٢)

حيث استخدم الشاعر التفعيلة « فاعلاتن » ثلاث مرات فى الشطر الاول بينما اقتصرت الشطرة الثانية على تفعيلة واحدة ، وقد يحدث العكس فنرى تفعيلة واحدة فى الشطر الاول بينما نجد ثلاثة فى الشطر الثانى كقصيدة رشيدأيوب « ذكرى لبنان » التى يقول فيها :

---

(١) الارواح الحائرة ص ٧٢
(٢) ديوان فرحات ص ٨

اذرفي　　　ياعــين دمعي فالهـــوى متلفي
واسعفي　　　لعـــل نارا في الحشـــا تنطفي
هل يعود　　　عيش قطعنـــاه بتـلك الصرود
أو تجود　　　هــذي الليـالي بانتظـام العقود
كي نرود　　　في سفح صنين مقـر الجـدود
واعطفي　　　على فتى في الحب مستهدف (١)

وهذا التوزيع في التفاعيل ليس جديدا بل ان هذه الصورة قد كانت احدى صور الموشحات التي تلاعب فيها الأندلسيون بالتفـاعيل تلاعبا واسعا وخرجت عن الأوزان المعروفة . ومن الصور التي تلاعب فيها الشاعر بالتفاصيل صورة أخرى جمعت بين الأوزان المعروفةوبين الموشحة ذات اللازمة الخاصة مثل قصيدة رشيد أيوب « خليــانى » التي يبدؤها هكذا :

ياخليلي اذا شـــط المـزار　　　بفؤاد ما له غـــير الزفير
وهمى دمعي لدى ذكـــر الديار　　　خليـــــاني
عندما اجلس في الليـــل البهيم　　　ونجوم الافق فوقي سابحـات
في فضـــاء عنـده النفس تهيم　　　خليـــــاني
فأنا دون المـلا شـــأني عجيب　　　ليس يحلو لي سوى الليل الطويل
وانا في هـــذه الدنيـــا غريب　　　خليـــــاني (٢)

فهذه القصيدة من (بحـر الرمل) « فاعلاتن ثلاث مرات في كل سطر » وسارت على نظام الموشحة التي حافظت على اللازمة «خلياني» وكل هذا تقليد للشـــعر الاندلسي واستخدام للموشحات في صـــورها المختلفة التي لا فضل للمهجريين فيها سوى هــذه الكثرة من التلوين في الموشحات التي اضفت على شعرهم خفة النغم وروعة الموسيقى ، وعذوبة الألحان .

٢ ـ ونوع آخر من انواع التجديد في الموسيقى لم يسيروا فيه على نظام الموشحات وانما اخترعـوا أوزانا جديدة أو ساروا فيه على نظام الاوزان الغربية . فقد وجدنا ميخائيل نعيمة مثلا يخرج على البحور التقليدية ويأتي بتشكيلات موســيقية جديدة ارتـكزت على تنـــويع التفعيلات وتوزيعها في نسق جديد . من ذلك قصيدته « من ســـفر الزمان » التي جاءت في صورة مقطعين ، المقطع الاول بعنوان « الى سنة مدبرة » والثاني بعنوان « الى سنة مقبلة » واستخدم الشاعر في هذه

(١) ديوان اغاني الدرويش ص ٣٢ ، وراجع الابيات في كتـاب شـعراء الرابطـة القلميـــة ص ٢٠٠ .
(٢) ديوان الايوبيات ص ١٠٣

القصيدة اوزانا مختلفة لم ترد فى الاوزان العربية فقد سار فى كل مقطوعة من هاتين المقطوعتين على النظام التالى : بدأ باربعة أبيات على وزن (مستفعلن مستفعلن مفعلات أو « مفعو ») . ثم ثنى باربعة اخرى على وزن آخر هو : « مستفعلن مفعو » . ثم ختم ببيتين على نظام الوزن الاول . ولنقرأ له المقطع الثانى وهو بعنوان « الى سنة مقبلة » لنرى هذه الاوزان عليه :

ما انت فى سفر الزمان العظيم
الا صدى الماضى وصوت الغد
فيك استوى من قبل أن تولدى
قطبا حياة نحن فيها نهيم
لا جوعها يشبع
لا موتها يهجع
لا طامع يقنع
فيها ولا الزاهدون
الناس فى اسرارها حائرون
والسر ، لو يدرون فيهم مقيم .. (١)

والمقطع الاول يسير على هذا النظام والوزن ايضا وهذه الاوزان اوزان ملفقة من تفاعيل لم يرد فى الاوزان الخليلية ما يشبهها (٢) واقرأ لنعيمة قصائده «ابتهالات ، واوراق الخريف ، وانشودة ، والطمانينة»(٣) تجد تشكيلات موسيقية مخالفة لما جاء فى أوزان الخليل بن أحمد . فقصيدة الطمانينة مثلا جاءت على الوزن التالى « فاعلن فاعلان فاعلن فاعلن » حيث يقول فيها :

سقف بيتى حديد   ركن بيتى حجر
فاعصفى يا رياح   وانتحب يا شجر

---

(١) همس الجفون ص ٢٧

(٢) يرى صاحب كتاب « ميخائيل نعيمه » ان الشاعر فى هذا الوزن قد استخدم تفعيلات « السريع » على نمط آخر . وارى ان اجزاء السريع المكونة من (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) مرتين لا صلة بينها وبين هذا الوزن الذى لم ترد فيه احدى هذه التفاعيل صحيحة أو حتى بعد ادخال بعض العلل عليها . راجع المرجع المذكور ص١٧٣ و ١٧٤ ، وارى ان أجزاء بحر المنسرح (مستفعلن مفعولات مستفعلن) هى اصل هذا الوزن الذى استخدم الشاعر بعض تفعيلاته .

(٣) همس الجفون . على الترتيب ٣٢ ، ٤٧ ، ٦٥ ، ٧٣ .

واسبحى يا غيوم واهطلى بالمطر
واقصفى يا رعود لست اخشى الخطر

وغير ذلك كثير عند ميخائيل نعيمة الذى استجاب لثورته على العروض وأخذ يحدث تغييرات وانغاما جديدة بما يحقق حرية الشاعر وتناسق النغم وانسجام الايقاع ، وقد اشترك الكثير من شعراء المهجر فى هذا الاتجاه وهو التلاعب فى البحور الشعرية بالزيادة او النقص فى التفاعيل ، أو ادخال الزحافات والعلل وغير ذلك مما لم نعهده فى شعرنا العربى ، فايليا أبو ماضى ورشيد أيوب ، ونسيب عريضة ، وفوزى المعلوف ، والياس فرحات ورياض المعلوف وغيرهم قد وجدوا فى هذا الاتجاه مجالا لانسياب الشاعرية وتدفقها حيث تأتى التفاعيل حسب عاطفة الشاعر واحاسيسه . فلا يتقيد بوزن او نغم خاص مما كان معهودا فى الشعر القديم لأن « تعدد الاصوات يزيد فى وقع القصيدة ومداها ، ويسترعى انتباه القارىء أكثر من صوت واحد (١) . فقد جمع الياس فرحات فى بعض قصائده بين التام والمجزوء والتفعيلة الواحدة فى الشطر كقصيدته « موطنى » وقصيدته « مناغاة ليلى » التى يناغى فيها ابنته فى يوم ميلادها قائلا :

أولى فراخ البلبل الفرد هذا جناحابيك فاعتمدى
هذى الرياض منابت الزهر
تلك البحار مصادر الدر
ذاك الفضاء نجومه تجرى
بالله يا بنتى من أيها انت
فى أيها كنت (٢)

ونسيب عريضة الذى تفنن فى هذا المجال تفننا واسعا ، ومطولته « على طريق ارم » (٣) أحد الشواهد على ذلك فقد جمع فيها بين أنواع كثيرة من التفاعيل والاوزان الجديدة التى تشبه الاوزان الغربية فى تركيبها وموسيقاها . استمع اليه فى المقطوعة الثانية « القلوب على الدروب » .

يا حداة القلوب رفقا طال درب الهوى وشقا

---

(١) جبران خليل جبران لميخائيل نعيمة ص ١٦٠ .
(٢) ديوان فرحات ص ١٤٠ .
(٣) الارواح الحائرة ص ١٧٧ — ١٩٧ .

فالا م القلوب تشقى هل لها وقفة فتلقى
راحة فى الدروب
يا حداة القلوب

فهذه الابيات جاءت على وزن (فاعلن — فاعلن — فعولن) فى كل شطر من اشطر البيتين الاولين بينما جاء البيتان التاليان لهما على وزن (فاعلن — فعولان) وهذه أوزان لم نسمع بها فى أوزان الخليل . وقصيدته « على الطريق » التى يجمع فيها بين الاوزان المجزوءة والتفعيلة الواحدة فى البيت الواحد أحد النماذج الاخرى على هذا التفنن فى الاوزان . استمع اليه يقول فيها :

لماذا وقفت بخوف وحيرة
أيا نفس عبر الطريق العسيره
الا امشى فان الحياة قصيرة
الا امشى (١)

فهذه الابيات جاءت على وزن « المتقارب » فعولن فعولن فعولن فعولن » مرتين ولكنه لم يقسم البيت الى شطرين وانما قصره على مجموعة من التفاعيل مرة واحدة ثم اتى بعد الابيات الثلاثة بلازمة من تفعيلة واحدة « فعولن » مما يعتبر جديدا على الاوزان الخليلية .

٣ — ومن التجديدات التى أحدثها المهجريون فى أوزان الشعر وبحوره اتجاههم الى الجمع بين شطرى البيت الواحد فى وحدة متماسكة فىمقطوعات أو رباعيات أو خماسيات . واقرأ لميخائيل نعيمة ديوانه « همس الجفون » ولايليا أبى ماضى فى ديوانيه الخمائل والجداول تجد نماذج من هذا النوع ولرشيد أيوب ، ونسيب عريضة رباعيات على هذا النحو تشبه ربعيات عمر الخيام . هذا الاتجاه فى التوزيع الموسيقى يزيد الاداء جمالا وكأن البيت نغما متماسكا « ينهمر انهمارا موسيقيا من أوله الى آخره ، مرتبطا بما قبله وما بعده » (١) وان كانت هذه الطريقة أيضا قد أكثر الاندلسيون من استعمالها فى شعرهم . ومن النماذج على هذا التوحيد بين شطرى البيت قول ايليا أبى ماضى فى قصيدته « أنا وابنى » :

---

(١) الارواح الحائرة ص ٦٠ .
(٢) الادب العربى فى المهجر ص ٤٣٢ .

قال لى ابنى وهو حيران بما يحكى ويقرا
كيف كان الله ؟ انى قد وجدت الله سرا
اسمع الناس يقولون به خيرا وشرا
فأفدنى قلت : يا ابنى انا مثل الناس طرا
لى فى الصحة آراء وفى العلة أخرى
كلما زحزحت سترا خلتنى أسدل سترا
لست أدرى منك بالامر ، ولا غيرى أدرى(١)

وتسير القصيدة فى مقطوعتين آخريين على هذا النمط وان كان عدد أبياتها مختلفا ، كما أن قافية المقطوعة الثالثة قد اختلفت عن هذه القافية .

ومن قصائد ايليا ابى ماضى التى سارت على هذا النظام ايضا قصائده « الغبطة فكرة » (٢) « تعالى » ، « ابن الليل » ، « المساء » ، « زهرة أقحوان » (٣) ، ولميخائيل نعيمة الكثير من القصائد التى سارت فى وحدة متماسكة حتى ليقول وديع ديب فى شعره « أن من يتدبر شعره يجده زاخرا بالنغم الموسيقى المنساب فى مجراه انسيابا لا يعرف معه الوقف فى سبيل التمييز بين صدر وعجز ، فهو تيار من الالحان يجرى فى سبيله الى قلب البحار الشاسعة » (٤) ، وقصائده «النهر المتجمد» ، و « أخى » ، « أوراق الخريف » (٥) ، من أبرز النماذج على ذلك . وللشاعر شكر الله الجر الكثير من القصائد التى تحرص على البيت الموحد كقصائده « معنى الوجود » ، و « فى هيكل الطبيعة » و « الاحاجى » ، و « الموعد الاخير » ، و « هذيان وهواجس » (٦) ، « ترتيلة الغروب » التى يقول فيها :

غربت شمسى عن الدنيا فما يجدى التحجب يارفاقى
وانطفت شمعة عمرى بين ألحان الغروب والسواقى
فانبذوا النعش
وشقوا الكفنا
واطلقونى من وثاقى (٧)

---

(١) الخمائل ص ١٠٦ .
(٢) الخمائل ص ٩٥ .
(٣) الجداول صفحات ٣٣ ، ٤١ ، ٧٨ ، ١١٧ على التوالى .
(٤) الشعر العربى فى المهجر الامريكى طبع بيروت سنة ١٩٥٤ ، وراجع شعراء الرابطة القلمية ص ٢٦١ ، ٢٦٢ .
(٥) همس الجفون صفحات ١٠ ، ١٤ ، ٤٧ على التوالى .
(٦) ديوان زنابق الفجر صفحات ٢ ، ٨ ، ٨٣ ، ٩٨ ، ١٠١ على التوالى .
(٧) زنابق الفجر ص ١٢٣ وانطفت فى البيت الثانى لفظة عامية والصحيح انطفأت.

فالشاعر قد جاء بأبياته فى هذه المقطوعة متصلة صدورها بأعجازها ومع ذلك فلم يلتزم بعدد التفاعيل فى كل بيت أو يحافظ على الوزن الذى جاء به فى البيت الاول . وقد تفنن الشعراء فى هذا الاتجاه فمنهم من نظم ابيات قصيدته على نسق واحد من الطول والقصر ، ومنهم من جمع فيها بين الابيات الكاملة والمجزوءة ، ومنهم من جعل بيتا من تفعيلة واحدة كلازمة تتكرر فى نهاية كل مقطوعة ، ومنهم من جمع بين الابيات ذات الشطرين والابيات المتصلة اعجازها بصدورها كما هو الحال فى الموشحات وكقول ايليا ابى ماضى فى قصيدته « العميان » :

كم خفضنا الجناح للجاهلينا
وعذرناهم فما عذرونا
خبروهم يا أيها العاقلونا
انما نحن معشر الشعراء   يتجلى سر النبوة فينا
ذكروهم فرب خير كبير
فعلته الهداة بالتذكير
انما الناس من تراب ونور
فبنو النور يعبدون النورا   وبنو الطين يعبدون الطينا (١)

فتخرج القصيدة بهذا الشكل فى توزيع موسيقى جديد يكسبها جمالا ويجعلها تتدفق باللحن الرائع والنغم الموسيقى الاخاذ .

٤ — ومن المحاولات التى حاولوها للتخلص من رتابة الوزن الواحد على امتداد القصيدة انهم جمعوا بين اكثر من بحر فى القصيدة الواحدة ، لا فرق عندهم بين الشعر ذى الطابع الغنائى أو القصصى أو التمثيلى وقد سمى المجددون هذا النوع « مجمع البحور وملتقى الاوزان » (٢) يقول عبد الوهاب حمودة ان بعض أدباء العصر الماضى واكثرهم من شعراء المهجر بأمريكا يرون التحلل من التقيد بوزن واحد فى القصيدة من اى نوع كانت تلك القصيدة لا فرق بين الشعر الغنائى والشعر القصصى أو التمثيلى (٣) وكانت قصيدة ايليا ابى ماضى « الشاعر والملك الجائر » من أشهر النماذج فى هذا الاتجاه . فقد جمع فيها بين عدة بحور وسار فيها على نسق خاص خلال ابياتها البالغة تسعة وسبعين

---

(١) الجداول ص ٣٧ .

(٢) أول من اطلق هذا الاسم على هذا النوع هو الدكتور محمد عوض محمد حينما نشرت قصيدة ايليا ابى ماضى « الشاعر والسلطان الجائر » بالعدد الرابع من مجلة الرسالة سنة ١٩٣٣ فهاجمها فى العدد الخامس من نفس العام وشن ثورته على هذا الاتجاه .

(٣) راجع التجديد فى الادب المصرى الحديث ص ٨٠ .

بيتا . فقد قسمها الى ستة أجزاء : الجزء الاول من عشرة أبيات وهو من مجزوء الرمل ، أما القسم الثاني فيتكون من ستة وثلاثين بيتا في بحر الكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) مرتين ما عدا الابيات الاربعة الاولى منها فهي من بحر الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) مرتين(١) . وجاء الجزء الثالث والرابع والخامس على بحر « السريع » (مستفعلن مستفعلن فاعلن) مرتين ، أما القسم السادس والاخير فقد جاء كالقسم الثاني على بحر الكامل (٢) . وقد حافظ الشاعر على هذه الاوزان في كل قسم ولم يخلط بينها في تلك الاقسام . ويعود بنا هذا الاتجاه الى ما سبق أن ناقشناه بخصوص الشعر المرسل وأبيات الشدياق الاربعة التي تهوس — كما يقول — ونظمها بلا قافية موحدة وعلى ثلاثة بحور ، وما سار عليه رزق الله حسون (١٨٢٥ — ١٨٨٠) من اطلاق القافية والجمع بين اكثر من بحر في ترجمته لقصص التوراة التي نشرها في ديوانه « أشعر الشعراء » (٣) . فنجد أن هذا الاتجاه كان موجودا في الشعر العربي قبل القرن الحالي ، ونضيف الى ما سبق أن الشاعر اللبناني شاكر شقير (١٨٥٠ — ١٨٩٦) قد نظم مرثيته لسليم بسطورس (١٨٣٩ — ١٨٨٣) من خمسة وستين بيتا في بحور مختلفة وقواف متعددة ونظم سليمان البستاني على هذا النحو « الالياذة » ونشرت عام ١٩٠٤ ، ونظم مطران قصيدته « نفحة الازهار » المنشورة في ديوانه الاول الصادر عام ١٩٠٨ (٤) على بحور عدة وقواف مختلفة كل ذلك يوضح لنا أن الجمع بين عدة بحور في الشعر العربي الحديث ظاهرة سابقة على وجودها في الشعر المهجري ، وشعراء المهجر — فقط — قد أكثروا منها حتى برزت بشكل واضح في أشعارهم . فقد استخدم جبران خليل جبران في قصيدته « المواكب » بحر البسيط ومجزوء الرمل ، وجمع شفيق معلوف في مطولته « عبقر » بين أوزان وقواف عدة ، وتنوعت البحور والقوافي في مطولة نسيب عريضة « على طريق ارم » وقصيدته « النعامى » التي أخذ يغير فيها ويبدل ويدخل ما شاء له من النغم الموسيقي من زيادة في التفاعيل أو نقص فيها . وهو يقسم القصيدة الى مقطوعات تتميز كل مقطوعة منها بنغم خاص وتسير في بحر معين ، الى أن تلتقي بتاليتها في توافق وانسجام » (٥) فنجده

---

(١) جعل صاحب كتاب (بين شاعرين مجددين) هذه الابيات الاربعة من مجزوء الرمل مثل المقطوعة الاولى وهو خطأ واضح — راجع ص ١٣٢ الكتاب المذكور (مطبعة الصاوى ١٩٦٧ ط ٤) .

(٢) راجع القصيدة بديوان الخمائل ص ٥ — ١٠ .

(٣) راجع مفهوم الشعر المرسل في الفصل الثالث من الباب الثاني من هذا البحث

(٤) ٢٧٥/١ .

(٥) شعراء الرابطة القلمية ص ٢٥٢ .

يستعمل بحر « المجتث » وأجزاؤه (مستفع لن فاعلاتن) مرتين فى قالب من التوشيح فى هذا الدور .

هيـــا بنـــا يا ندامى　　فقـــد أتتنـــا النعامى
تجـــر ذيل الربيـــع
قد زال قيـــد الثـــلوج　　هيا ابصروا فى المروج
جسم الجمال البديع(١)

ثم ينتقل الى دور تال على وزن الخفيف (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن) وهكذا يجمع بين أكثر من بحر فى هذه القصيدة . وقصيدة الشاعر القروى « لحى » (٢) تنقسم الى ستة اجزاء مختلفة الطـول متنوعة البحور . اما قصيدة الشاعر ايليا أبى ماضى « المجنون » فقد تلاعب فى اوزانها وقوافيها ، وفى الابيات من حيث طولها وقصرها وجمع فيها بين اكثر من بحر حيث جعل بحر الرجز (مستفعلن) ست مرات اساس القصيدة ولكنه جعل بعد كل اربعة ابيات بيتين آخرين على وزن بحر الهزج (مفاعيلن مفاعيلن) مرتين . كما يقول على لسان « المجنون » فى المقطوعة التالية :

اطار عنى النوم صـــوت الدجى　　كأنه دمـــدمة الشـــلال
يصرخ ، والريح تردد الصـــدى　　فى اذن الفضـــاء والتـــلال
يا ليل قف هنيهة قبـــالى
ترى البرايا وارى الليالى
انا الشـــادى ، انا البـــاكى
انا العـــارى ، انا الـــكاسى
انـــا الخمـــــــرة والـــدن　　انـــا البـــاقى ، انـــا الحاسى (٣)

فالابيات الاربعة الاولى على وزن « الرجز » والبيتان الاخيران على وزن « الهزج » . وقد يستعمل الشاعر « مجزوء الوافر بدلا من الهزج مما أثار ثائرة الدكتور طه حسين على هذه القصيدة واعتبرها مثالا على العبث الذى لا حد له فى الموسيقى الشعرية واتخذها دليلا واضحا على ضعف المهجـريين وعدم تمكنهم من أدوات الشعـر الصحيحة ، وقلة

---

(١) الارواح الحائرة ص ٥٤ والنعامى : من اسماء ريح الجنوب

(٢) القصيدة مرثية للملك فيصل الاول نظمها الشاعر القروى ١٩٣٣ وتبلغ مائة بيت وجاءت ضمن قصائد ديوانه « اعاصير » ص ١٢٦ – ١٣٤ طبع بيروت ١٩٦٢ وجاءت بديوانه ص ٣٣٨

(٣) الجداول ص ٩٥ .

احتفالهم بالالفاظ والاوزان يقول الدكتور طه حسين « اقرأ قصيدة « المجنون » سترى انها جنون كلها . اراد الشاعر أن يتخذ الرجز وزنا ، وأن يلعب فى قوافيها بعض اللعب ، وأن يفرق بين كل جماعة من ابيات الرجز ببيتين من ابيات الهزج ، وظاهر بعد ما بين هذين البحرين طولا وقصرا وهدوءا واضطرابا . ولكن الشاعر قد يكون عمد الى ذلك عمدا ليحكى جنون المجانين على انك لا تستطيع أن تمضى فى القصيدة ، حتى ترى الشاعر قد اختلط عليه الامر بين الهزج ومجزوء الكامل (١) فأحدث هذا فى القصيدة اضطرابا لا حد له . ومصدر هذا كله أن الشاعر لا يحسن علم الالفاظ والاوزان ، ولا يريد أن يحفل بالالفاظ والاوزان ، وهو يريد مع ذلك أن يقول الشعر . ولست ادرى كيف يستقيم هذا للعقل ؟ ولكنى حائر حقا فى أمر هذا النحو من الشعر وهذا الفريق من الشعراء . قوم منحوا طبيعة خصبة ، وملكات قوية ، وخيالا بعيد الآماد ، وهم مهيئون ليكونوا شعراء مجودين ، ولكنهم لم يستكملوا ادوات الشعر ، فجهلوا اللغة أو تجاهلوها ، ثم اتخذوا هذا الجهل مذهبا فأصبحنا من أمرهم فى شك مريب (٢). ويرى عبد الوهاب حمودة أن « الذوق السليم ينفر من هذا الخلط فى الوزن ، اذ تكون الموسيقى حينئذ غير متسقة والانغام غير متزنة . فبينما الاذن تسمع وزنا من بيت ، اذ بها قد انتقلت فجاة الى وزن آخر ومنه الى غيره دون أن تستقر على وزن معلوم (٣) . ومما يتصل بهذا الاتجاه ويقترب منه محاولة أخرى وهى التصرف فى البحور القديمة بالزيادة فى التفاعيل أو النقص او ادخال بعض الزحافات والعلل التى لم ترد عن الخليل ابن احمد ، أو الجمع بين حالة جائزة من الاعلال وحالة غير جائزة ، أو المزج بين البحر التام والمجزوء فى القصيدة الواحدة وغير ذلك مما يخرج بهذه الاوزان وتلك البحور عن قواعد العروض المعروفة . فنجد بعض شعراء المهجر يقسمون القصيدة الى مقاطع كل مقطع يتكون من بيتين أو أكثر ثم يأتى ببيت أو أكثر على نفس الوزن السابق الا ان الجزء الثانى يكون من شطر واحد وقد يكون العكس — فمن النوع الاول — قصائد ميخائيل نعيمة « أخى » ، و « آفاق القلب » ، « ويارفيقى »(٤) وغيرها . ومن قصيدته « آفاق القلب » نقرأ له هذا المقطع :

---

(١) أخطأ الدكتور طه حسين فى ذلك والصحيح أنه مجزوء الوافر والتفعيلة الاولى من الشطر الاول فى البيت : فقد يرجع جيرانى وتبقى غربتى عنى على « مفاعيل » لا « مفاعيلن » راجع : بين شاعرين مجددين ص ١٢٦ .

(٢) حديث الاربعاء ٣/٢٠٠.

(٣) التجديد فى الادب المصرى الحديث ص ٨٠.

(٤) همس الجفون صفحات ١٤ ، ٥٥ ، ٧٥ على التوالى

ورحت أجوب ما استترا   من الدنيـــا وما ظهـــرا
وابحث فى غبــــار العيش   عن زخـرف ومن صدف
أراه بفـكرتى دررا

فنجد انه نظم هذه القصيدة على « مجزوء الوافر » « مفاعلتن مفاعلتن » مرتين ولكنه جعلها مقطـوعات كل مقطوعة مكونة من بيتين وشطر ، اقتصر فيه على تفعيلتين فقط وذلك كثير فى الشعر المهجرى.
ومن النوع الثانى الذى يجعل الابيات الاولى من المقطع شطرا واحـدا وما بعدها من شطرين قصيدة رشيد أيوب « النفس الهاربة » التى يبدؤها هكذا :

ضربنـا بقـرب السـواقى الخيـام
وبتنـــا هنـاك بظـل السـلام
الى أن تجـلى لنفســى الغـــرام
ففكت سلاسـل اغلالهـا   والقـت الى بأثقالهـــا (١)

ففى هذه القصيدة التى تظهر الموسيقى الآسرة فى ابياتها نجد أن الشاعر نظمها على بحر المتقارب (فعولن) ثمانى مرات ، وجعل الابيات الثلاث الاولى من شطر واحد مكونة من اربع تفعيلات فقط بينما جعل البيت الأخير (الخاتمة) من شطرين كل شطر مكون من أربعة تفاعيل . وبذلك جمع بين البحر مجزوءا وكاملا فى القصيدة الواحدة .

ومن هذا القبيل نجد كثيرا من الشعر المهجرى الذى حرص على التجديد فى الموسيقى والاتجاه الى الاوزان الخفيفة والقصيدة مجزوءة وغيرها مما يأتى على نظام الرباعيات أو المخمسات أو الموشحات مما يخرج بالقصيدة عن نظام الموسيقى الرتيبة التى هاجموها فى القصيدة القديمة.
ولعل تساهل بعضهم فى اللغة وعدم حرصه على القواعد النحوية قد جعله يستخدم من العلل والزحافات ما يجوز وما لا يجوز فى الاوزان الخليلية . فقد وجـدنا الكثير من شعراء المهجر يستخدمـون حرف الروى ساكنا فى الكثير من قصائدهم حتى لو ترتب على ذلك وقوعهم فى خطأ عروضى وعدم الالتزام بتفاعيل البحر الذى نظمت عليه القصيدة.
من ذلك قصائد ميخائيل نعيمة « من أنت يا نفسى » ، و « الطريق » ، و « العراك » (٢) فقد كان تسكين حرف الروى فى هذه القصائد سببا

---

(١) ديوان أغانى الدرويش ص ٦٥
(٢) همس الجفون صفحات ١٦ ، ٤٦ ، ٩٦ على التوالى

فى الخروج عما أثر فى موسيقى الشعر العربى حيث نتج عن هذا التسكين استخدام علة القصر (١) فى بعض أضرب هذه القصائد وهو مما لا يجوز فى ضرب مجزوء بحر الرمل « فاعلاتن فاعلاتن » مرتين الذى وردت عليه هذه القصـائد حيث أصبحت التفعيلة الاخـيرة « فاعلات » بدلا من « فاعلاتن » فى بعض أبيات هذه القصائد . ولنقرأ له هذه الابيات من قصيدة « الطريق » لنأخذ الدليل منها :

نحـن يا ابنى عسـكر قد تاه فى قفر سحيـق
نرغب العـود ولا نذكـر من أين الطـريق
فانتشرنا فى جهـات القفـر نستجلى الاثـر
نسأل الشمس عـن الدرب ونستفتى الحجـر
وسـنبقى نفحص الآثار مـن هـذا وذاك
ربثمـا نـدرك أن الـدرب فينـا لا هنـاك

فقد جاءت التفعيلة الاخيرة فى الابيات : الاول ، الثانى والخامس والسادس على « فاعـلات » بدلا من « فاعلاتن » وهـذا ما لا يجيزه الخليل بن أحمد فى ضرب « مجزوء الرمل » . أما أضرب الابيات الثالث والرابع فقد دخلها الحـذف (٢) وأصبحت فاعلاتن « فاعلا ـ فاعلن » وهذا جائز فى ضرب البحر الذى وردت عليه أبيات القصيدة . ومن هذا القبيل قصيدة الشاعر القروى « لوترين » فقد جاءت القصيدة على « مجزوء الخفيف » « فاعلاتن مستفعلن » مرتين الا أن التفعيلة الثانية « مستفعلن » قد دخلها التذييل (٣) فى الشطرين فأصبحت « متفعلان » كما أضاف بعد كل بيتين تفعيلة اخـرى مفردة « فاعلان » مما يبعـد بالقصيدة عن مجزوء الخفيف .

لنقرأ له بعض أبيات من هذه القصيدة لتتضح لنا صورة ما قلناه: يقول فى مناجاة لمحبوبته « هند » بعد أن شفه الحزن والجوى وأصبح شبحا فى غربته :

---

(١) القصر : حذف ساكن السبب الخفيف واسكان متحركه . والسبب الخفيف ما تركب من حرفين أولهما متحرك والثانى ساكن مثل هل ، قد .

(٢) الحذف هو حذف السبب الخفيف .

(٣) التذييل : هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع والوتد المجموع ما تركب من ثلاثة أحرف آخرها ساكن مثل نما ـ قفى .

ان شـكا اغـرورق النسـيم وبدت فى السـما غيـوم
وتجلت عـلى النجـوم حـيرة الدمـع وهـو بين عامـلين
لاصـق الجسـم بالتـراب عالـق الجفـن بالسـحاب
كـل ايامـه عـذاب ليس يـروى عن عاشـقين هائمـين (١)

ومن ذلك ايضا قصيدة ايليا ابى ماضى « الشـاعر فى السماء » التى جاءت على « مخلع البسيط » ونظرا لتسكين حرف الروى فقد تحولت « فاعلن » وهى التفعيلة الاخيرة فى اضرب ابيات القصيدة الى « فعول » ولم ترد كذلك (٢) لدى الخليل بن احمد . يقول ايليا فى هذه القصيدة :

رآنـى اللـه ذات يـوم فى الارض ابـكى من الشـقاء
فـرق واللـه ذو حنـان عـلى ذوى الضـر والعنـاء
وقال : ليس التـراب دارا للشـر ، فارجـع الى السماء (٤)

فنلاحظ ان التفعيلة الاخيرة فى كل بيت من هـذه الابيات جاءت « فعول » بتسكين اللام . وغير ذلك كثير فى اشعار المهجـريين الذين حرصوا على التنويع فى الموسيقى والتفنن فى الاوزان العربية التقليدية . فجاءت فى بعض الاحيان مخالفة لموسيقى الخليل واوزانه .

ثانيا : فى القوافى :

وكما كانت ثورة المهجريين على الاوزان كانت ثورتهم على القافية وكانت حملتهم عليها اشد واعنف . فقد قرانا من قبل لميخائيل نعيمة انه لا يجد للاوزان او القوافى ضرورة فى الشعر (١) ونراه يقول فى مقاله « الشعر والشاعر » ان القافية العربية السائدة الى اليوم ليست سوى قيد من حديد يربط قرائح شعرائنا ، وقد حان تحطيمه من زمان (٥) ولم تكن هذه الثورة ثورة نظرية بل ان ميخائيل نعيمـة واصحابه قد طبقوا ذلك فى معظم اشعارهم فجاءت قصائدهم متنوعة القوافى متعددة

---

(١) ديوان الشاعر القروى ص ١٤٣
(٢) راجع الادب العربى فى المهجر ص ٤٢٠.
(٣) الخمائل ص ٦٥
(٤) راجع الغربال ص ١١٦ وراجع الصفحات الاولى من هذا الفصل .
(٥) الغربال ص ٨٥

الاشكال حيث رأيناهم ينوعون فى القوافى بتنوع المقاطع فى القصيدة ، أو يرتبون قصائدهم ورويها حسب نظام معين . كما يستخدمون المربعات والمخمسات وغير ذلك من الاشكال التى تدل على مدى الحرية الواسعة التى منحوها لانفسهم فى مجال القوافى والموسيقى الشعرية . فميخائيل نعيمة فى ديوانه « همس الجفون » قد نفرت نفسه من قيود القافية وانطلقت فى رحاب واسعة تتأبى على كل قيد وتنفر من كل حبس (١) ، واقرأ له قصائده « اغمض جفونك تبصر ، النهر المتجمد ، اخى ، من انت يا نفسى ، حبل التمنى ، ابتهالات ، الطريق » (٢) ، تجد التنويع الواسع فى القوافى . فمن ثنائيات كقصائده « البحر المتجمد ، الطريق ، اغمض جفونك تبصر » الى ثلاثيات كقصيدته « حبل التمنى » الى مقطوعات تتغير القافية فى كل مقطوعة أو فى داخل المقطوعة الواحدة كقصيدته « من أنت يا نفسى » التى يقول فيها :

ان رأيت البحر يطغى الموج فيه ويثور
أو سمعت البحر يبكى عند أقدام الصخور
ترقبى الموج الى أن يحبس الموج هديره
وتناجى البحر حتى يسمع البحر زفيره
راجعا منك اليه
هل من الامواج جئت ؟

ومن قصائده التى سار فيها على نظام المقطوعات قصيدته « أوراق الخريف » التى تتكون من اربعة مقاطع كل مقطع من خمسة أبيات وخاتمة . وقد تلاعب فى قوافيها تلاعبا واضحا اذ نراه يجعل قوافى كل أبيات مقطوعة من مقطوعاتها متفقة فيما عدا البيت الرابع والخاتمة . ثم يتبع نظاما عجيبا فى البيت الرابع والخاتمة وعروض البيت الخامس اذ نراه يجعل الخاتمة نفس « الشطر الاول من البيت الاول » ثم يأتى بالبيت الرابع مصرعا ليتفق مع الخاتمة وعروض البيت الخامس فى القافية . ولنقرأ له المقطوعة الاخيرة من هذه القصيدة لنتبين هذا التلاعب الواضح . يقول مخاطبا « أوراق الخريف » :

عودى الى حضن الثرى وجددى العهود
وانسى جمالا قد ذوى ما كان لن يعود
كم أزهرت من قبلك وكم ذوت ورود

---

(١) شعراء الرابطة القلمية ص ٢٥٦

(٢) همس الجفون صفحات ٩ ، ١٠ ، ١٤ ، ١٦ ، ٢٢ ، ٣٥ ، ٤٦ على التوالى.

فـلا تخـافى ما جـرى ولا تلـومى القـدرا
من قد اضـاع جوهـرا يلقـاه فى اللحـود
عودى الى حضن الثرى (١)

وهذا التلاعب ان دل على شيء فانما يدل على مدى الحرية التى منحوها لأنفسهم وانطلقوا فى رحابها يبدلون ويغيرون فى القوافى ونظام القصيدة حسب ما ترتضيه أذواقهم وترتاح اليه نفوسهم . فاذا انتقلنا الى شاعر آخر كايليا ابى ماضى فاننا نجده قد يجعل بعض قصـائده فى صورة مقطوعات ثم يدخل فيها بعض التعديلات ، فالقصيدةالواحدة يقسمها الى مقطوعات مكونة من اربعة أبيات ولازمة . ويجعل الابيات الثلاثة الاولى متحدة القافية ، والبيت الرابع بقافية مفـردة واللازمة من تفعيلة واحدة لاتتفق مع القافيتين السابقتين كقصيدته المشهورة « الطلاسم » وقد يسير على هذا النظام الا أنه يجعل فى نهـاية الابيات الاربعة شطرين كل شطر من تفعيلتين ولكنهما متفقتان فى قافية خاصة بهما كقصيدته « المسـاء » التى يقول فى مقطوعتهـا الاخيرة مخاطبـا « سلمى » :

مات النهـار ابن الصـباح فلا تقولى كيف مات
ان التـأمل فى الحيـاة يزيد اوجاع الحيـاة
فدعى الـكآبة والاسى واسـترجعى مرح الفتـاة
قد كان وجهـك فى الضحى مثل الضحى متهـللا
فيـه البشـاشة والبهـاء
ليـكن كذلك فى المسـاء (٢)

وفى قصائد أخرى يجعل مقطوعاتها مكونة من ثلاثة أبيات متفقة القافية ثم ينهيها بخاتمة من تفعيلة واحدة مختلفة فى القافية وحرف الروى كقصيدته « ابن الليل » (٣) وقد يسير على نظام المربعات وذلك بأن يأتى ببيتين يشترك الشطر الاول والثالث فى قافية والثانى والرابع فى قافية أخرى كقصيدة « الاشباح الثلاثة » التى يقول فى بدايتها :

راودنى النـوم ومـا برحا حـتى طـأطـأت له رأسى
أطبقت جفـونى فانفتحـا باب الرؤيا والوسـواس

***

---

(١) همس الجفون ص ٤٧ .
(٢) الجداول ص ٨١
(٣) الجداول ص ٤١

أبصرت كأنى فى موضـــع ما فيـــه غـــير الارواح
فوقفت بعيـــدا اتطلـــع فلمحت ثلاثة أشـــباح (١)

وقد وجد هذا اللون من المربعات بكثرة لدى شعراء المهجر وكأنه راق ذوقهم وارتاحت اليه نفوسهم الى جانب المزدوجات والمقطوعات التى جاء معظمها على نظام الموشحات . ومن المولعين بالرباعيات رشيد ايوب ، ونسيب عريضة اللذان نظما رباعيات شبيهة برباعيات الشاعر الفارسى عمر الخيام . ومن رباعيات نسيب عريضـــة قوله فى احدى رباعياته :

أخـــذت نفسى الى طبيبى وقلت : يا طب ما العلاج ؟
فراح يأسو ســقام جسمى ويحسب الداء فى المـــزاج
فقلت يا صاح ، جف زيتى فبـــاطلا تجـبر الســـراج
اذا خبا النور فى الدرارى فما ترى ينفع الزجاج ؟ (٢)

كما نجد بعض الشعراء يتبع نظاما خاصا فى بعض قصـــائده كأن يقسمها الى مقطوعات من اربعة أبيات وكل مقطوعة ذات قافية واحدة ما عدا البيت الثانى حيث يجعله مصرعا ومخالفا لقافية الابيات الاخرى التى يجعل أعاريضها ذات قافية مشتركة ، ولا يكتفى بذلك بل يتخـــذ البيت الاول من كل مقطوعة خاتمة لها فيكرره بعد ثلاثة أبيات . وذلك كقصيدة الشاعر القروى « الشتاء » والتى يقول فيها :

لمعـــة الخـــاطر الجـديد فى ســـــماء المخيـــــلة
بالغـــــرام الذى مـضى والرجـــاء الذى قـضى
جـددى بيننــــا العهود واتحفينـــــا ببســـمله
لمعـــة الخـــاطر الجـديد فى ســماء المخيـــلة (٣)

ويحاول الياس فرحات أن يوزع قافيته على نحو خاص فيـــأتى ببيت مصرع فى أول القصيدة ، ثم « يقسم القصـــيدة بعـــد ذلك الى مقطوعات كل مقطوعة من ثلاثة أبيـــات ويأتى فى كل مجمـــوعة ببيتين متحدى القافية ويتبعهما بثـــالث مصرع يتفق مع البيت الذى بدأ به قصيدته فى القافية وتستمر مقطوعاته بهذه الصورة وذلك كما نرى فى قصيدته « لولا ضميرى » التى يبدؤها هكذا :

---

(١) الجداول ص ٤٤
(٢) الارواح الحائرة ص ٨٣
(٣) ديوان القروى ص ٢١٩

توالت هموم الحيـاة عليـا ولولا ضميرى لعشت خليـا

***

فكم ثروة تعجز الحاسـبا تسلمت وهى لبعض التجار
فقلت أفـر بهـا هاربا فقال ضميرى حـذار حذار
فأرجعتهـا وغسـلت يديا ولولا ضميرى لكنت غنيا (١)

والشاعر شكر الله الجر من المهتمين بنظام المقطوعات ذات القوافى المتعددة فى قصائده وقد تطول المقطوعات فتصل الى سبعة أبيات وقد تقصر فتصل الى بيتين . ومن قصائده التى سارت على نظام الثلاثيات قصيدة « هذيان وهواجس » التى يقول فيها :

انا ان ارقص فى النـاس فمن حز الالم
واذا صـفق كفـايا فمن هـم الم
واذا نغمت فى عرس فأنغـامى — نواح

***

انا من روح وجسـم مثل ابناء الحيـاة
يدرك الناس الذى أجهل من ذى الكائنات
ولقد أدرك ما اغمض من غيرى وغاب (٢)

فهذه الثلاثيات جاء فيها بيتان بقافية متفقـة والثالث بقافيـة مختلفة والتزم الشاعر هذا النظام خلال القصيدة كلها . ونجد نسيب عريضة فى قصيدته « يا نفس » يلزم نفسه بطريقة خاصة ، فبعد أن يأتى ببيتين على نظام المربعات حيث يأتى ببيتين مصرعين يتبع طريقة جديدة بعد ذلك حيث يأتى ببيتين الاول منهما مصرع يتفق مع عروض البيت الثانى فى قافية وتختلف قافية هذا البيت مع البيت الاول لتكون كاللازمة التى يلزم بها الشاعر نفسه على مدى أبيـات القصـيدة .. يقول فيها :

يـا نفس مـا لك والانين ؟ تتـألمين وتؤلمـين
عـذبت قلبى بالحنـين وكتمتـه ما تقصـدين ؟
قـد نام أرباب الغـرام وتدثروا لحـف السـلام
وابيت يـا نفسى المنـام أفأنت وحـدك تشـعرين ؟
الليـل مر على سـواك افمـا دهـاهم ما دهـاك
فـلم التمـرد والعـراك ما سور جسـمى بالمتين (٣)

---

(١) ديوان فرحات ص ٢٤٨
(٢) ديوان زنابق الفجر ص ١٠١
(٣) الارواح الحائرة ص ٨٧

هذا التنويع فى القوافى والتوزيع فيها توزيعا خاصا قد ساروا فى بعضه على نظام الموشحات او تصرفوا فيه بعض التصرف بحيث لايبعد كثيرا عما وردت عليه الموشحات والبعض الآخر خضع لأذواقهم الخاصة او تأثروا فيه بالنظام الاجنبى « الفرنسى او الانكليزى » مما لم يرد فى الشعر القديم مثله ، وكان دافعهم الى ذلك كله أضفاء نغمات جديدة ومتعددة داخل القصيدة الواحدة بدلا من الموسيقى الرتيبة التى ترافق القصيدة فى رحلتها منذ البيت الاول حتى نهايتها . ولذلك رأينـاهم لا يلتزمون بالبحور الخليلية أو التفاعيل التى وردت فى علم العروض بل نوعوا فى هذه البحور واخترعوا تفاعيل جـديدة . وتفننوا فى الاوزان ونوعوا فيها كما نوعوا فى القوافى وحروف الروى مما نعتبره خطـوة اخرى فى طريق التجديد الذى سار فيه مطران وشعراء الديوان (العقاد وشكرى والمازنى) من قبلهم .

ثالثا — الشعر المنثور :

وكان من اظهر ما تجلت فيه ثورة المهجريين على الاوزان والقوافى وحرصهم على الحرية فى التعبير أن اتجه بعضهم الى لون جـديد من الوان التعبير يجمع خصائص الشعر من التأنق فى الاسلوب ووضـوح العاطفة والخيال ولكنه لا يتقيد بما يتقيد به الشعر من وزن وقافية . وقد ابتدعه أمين الريحانى حيث بدأ يكتبه منذ عام ١٩٠٧ واستمر فى كتابته حتى آخر حياته . وقد قدم بنفسه تعريفا لهذا الشعر حيث قال : « يدعى هـذا الشعر بالافرنسية Verse Libres وبالانكليزية Pree Verse — اى الشـعر الحـر الطليق — وهو آخر ما وصـل اليه الارتقاء الشعرى عند الافرنج . وبالاخص عند الانكليز والامريكيين فشكسبير أطلق الشعر الانكليزى من قيود القافية ، و « ولت وتمن » الامريكى أطلقه من قيود العروض كالاوزان الاصطلاحية والابحر العرفية ، على أن لهذا الشـعر الطليق وزنا جـديدا مخصوصـا ، وقـد تجىء القصيدة من أبحر عديدة متنوعة و « ولت وتمن » هو مبتكر هـذه الطريقة وزعيمها ، وقد انضم تحت لوائه بعـد موته كثير من شعراء امريكا واوربا العصريين ، وفى الولايات المتحدة اليوم جمعيات (وتمنية) بين أعضائها فريق من الادباء المغالين بمحاسن شعره المتخلقين بأخلاقه الديموقراطية ، المتشيعين لفلسفته الامريكيـة ، اذ أن مزايا شـعره لا تنحصر بقالبه الغريب الجديد فقط ، بل بما فيه من الفلسفة والخيال بما هو اغرب وأجد » (١) .

---

(١) أمين الريحانى « هتاف الاودية » ص ٩ دار ريحانى سنة ١٩٥٥، الريحانيات ١٨٢/٢ ط ٢ سنة ١٩٢٣ المطبعة العلمية ليوسف صادر — بيروت .

ومن هذا التعريف نرى أن هذا الشعرمطلق من قيود القافية والاوزان المعروفة الا أن له « وزنا جديدا مخصوصا » وقد حاول انيس المقدسي أن يوضح الفرق بين النثر الشعرى والشعر المنثور فقال : « وهنا لابد لنا من التمييز بين النثر الشعرى والشعر المنثور. فالاول : أسلوب من أساليب النثر تغلب فيه الروح الشعرية من قوة فى العاطفة وبعد فى الخيال وايقاع فى التركيب وتوفر على المجاز وقد عرف بذلك كثيرون وفى مقدمتهم جبران حتى صاروا يقولون «الطريقة الجبرانية » (١) ثم يعرف الشعر المنثور فيقول : «والشعر المنثور غير هذا النثر الخيالى وانما هو محاولة جديدة قام بها البعض من محاكاة للشعر الافرنجى ، وممن فتحوا هذا الباب أمين الريحانى » (٢) . والواقع أن هذا التفريق لم يطلعنا على شىء سوى أن الشعر المنثور انما هو محاكاة للشعر الافرنجى ولم يوضح لنا الوزن الجديد والمخصوص الذى ذكره امين الريحانى فى تعريفه لهذا الشعر ، كما أن المتصفح لما كتبه امين الريحانى وغيره من شعراء المهجر واطلقوا عليه اسم « الشعر المنثور » لا يكشف « عن ذلك الوزن الجديد المخصوص الذى أشار اليه الريحانى » (٣) ولا تظهر لنا تلك الموسيقى التى تنتظم هذا الشعر والتى هى الاساس الاول لما نطلق عليه شعرا . اذ أن الموسيقى هى أولى سمات اللغة الشعرية التى تفرق بينها وبين لغة النثر ، وقد يجتمع فى الكلام النثرى كل خصائص الشعر فيظل نثرا ما دام يفتقر الى الموسيقى ، وليس بضرورى أن تكون هذه الموسيقى هى تلك التى عبدناها فى بحور الشعر الموروث ، ولكن الضرورى أن يكون لتلك الموسيقى نظام تخضع له أيا كان هذا النظام (٤) « وهذا ما لم نعثر عليه فى كتابات الريحانى . ولذلك لا نستطيع أن نطلق عليه شعرا . وانما هو نثر فنى تأنق صاحبه فى الفاظه واهتم بأساليبه واخيلته . وهذا مثال من كتابات أمين الريحانى الذى أطلق عليه اسم « الشعر المنثور » يقول بعنوان « دجلة » :

اصافحه والقلب فى يدى
احييه والروح على لسانى
اقف امامه فتنكشف امامى اعاجيب الزمان
له كلمة تخيف ، وكلمة تثير ، وكلمة تحيى وتميت
وهو يسير فى سبيله هادئا مطمئنا

---

(١) الاتجاهات الادبية ١٩٧/٢
(٢) الاتجاهات الادبية ١٩٨/٢ . بيروت سنة ١٩٥٢ .
(٣) التجديد فى شعر المهجر ص ٩٠.
(٤) التجديد فى شعر المهجر ص ٨٨

يحمل الخير من الشمال الى الجنوب
من اقليم الى اقليم يجيء بفيضه
يتجول غربا وشرقا لتعم بركاته البلاد (١)

ومهما حاولنا آن نتعرف على هذا النص لنستخرج منه نغمة أو نغمات موسيقية فاننا لعاجزون ولن نستطيع الوصول الى شيءأكثر من ان هذه جمل يمكن وضع واو العطف او الفاصلة فيما بينها لتصبحنثرا يملأ السطور ولا يتفرق فيها . وقد اعتمد صاحبه على العاطفة القوية ودقة الخيال والاسلوب الجميل البعيد عن الزخرفة اللفظية أو البراعة اللغوية التى كان يتسم بها النثر فى القرن الماضى ويعوق انطلاق الكاتب نحو الاهتمام بفكرته وتوضيحها . وتفنن جبران فيه تفننا جميلاوذلك لدقة حسه وروعة اخيلته وسمو معانيه وروحانيته التى اشتهر بها حتى غزت طريقته المحافل الادبية واصبحت طريقته معروفة بالطريقة الجبرانية . ووجدنا له مؤلفات عديدة مكتوبة بهذا الاسلوب الذى يتميز بالخيال البارع والصور الرائعة والاحاسيس الدافقة ومنها « النبى » ، و « يسوع ابن الانسان » و « دمعة وابتسامة » كما نجد له موضوعات من هذا القبيل فى كتابيه البدائعوالطرائف ، والعواصف. ومن الموضوعات التى وردت ضمن كتابه « العواصف » موضوع « بين ليل وصباح » والذى يقول فيه :

اسكت يا قلبى فالفضاء لا يسمعك
اسكت فالاثير المثقل بالنواح والعويل لن يحمل اغانيك واناشيدك
اسكت فأشباح الليل لا تحفل بهمس أسرارك ،
ومواكب الظلام لا تقف امام أحلامك
اسكت يا قلبى ، اسكت حتى الصباح ، فمن يترقب الصباح
صابرا يلاق الصباح قويا .
ومن يهو النور فالنور يهواه
اسكت يا قلبى واسمعنى متكلما (٢)

الا ان هذه الطريقة لم تستهو شعراء المهجر ولذلك لم نجد منهم من اتجه الى هذا اللون واحتفل به مثل جبران خليل جبران . وان كنا نجد بعض المقطوعاتالنثرية لميخائيل نعيمة فى ديوانه «همس الجفون» ولرشيد أيوب فى ديوانه « أغانى الدرويش » مقطوعات ثلاث أقربالى هذا اللون .

---

(١) هتاف الاودية ص ٩٦
(٢) العواصف ص ٦٧ (سنة ١٩٥٠)

ولقد توقفت موجة « الشعر المنثور » ولم تستطع ان تجتذب شعراء المهجر وذلك لخلوها من العنصر الاساسي في الشعر وهو الموسيقى الذى حفل به ابناء المهجر واهتموا به اهتماما عظيما كما أنهم « لم يجدوا فى انفسهم حاجة للقول بهذا النوع من الشعر ماداموا قد ملكوا ناصية الشعر المنظوم وحلقوا فى أجوائه أيما تحليق (١) . وان رأينا بعض شعراء المشرق العربى قد تأثروا بهذا اللون واخذوا يكتبون بهمن امثال حسين عفيف وثريا ملحس ومى زيادة . ويبدو ان ادباء المهجر قد تأثروا فى ذلك بنثر المنفلوطى تأثرا شديدا حيث كان اول كاتب أعاد للعربية بهاءها ورونقها بأساليبه البليغة فى العصر الحديث وكان أدبه الدى امتاز برشاقة العبارة وعذوبة الالفاظ ورقة الاسلوب غذاء الشباب والشيوخ منذ أوائل القرن العشرين .

قيمة هذا التجديد فى المسار الشعرى :

هذه هى اهم الاتجاهات التجديدية فى موسيقى الشعر وأوزانه لدى شعراء المهجر قد عرضنا لها عرضا سريعا ومجملا ويمكن بعد هذا العرض أن نقول : ان شعراء المهجر كانوا حريصين على الحرية التعبيرية ، وحريصين فى نفس الوقت على الثورة على موسيقى الشعر القديم وأوزانه الرتيبة متأثرين فى ذلك بنشأتهم فى رحاب الحرية الفكرية والعقائدية وما لديهم من موهبة فطرية شاعرة وما طبعوا عليه من رهافة الحس ورقة المشاعر وما اطلعوا عليه من ثقافات اجنبية وقد تفنن بعضهم فى أوزان الشعر وثار ثورة قوية على القافية فجاءت اشعار هذا الصنف من الشعراء بعيدة عن أوزان الشعر العربى وما تعودت عليه الاذن العربية ولم تأت على نظام واضح أو قاعدة ذات أصول ومعالم . ولاشك أن كل الفنون الجميلة قامت — ولابد أن تقوم — على أصول وقواعد ثابتة ولا قيام لها بدونها « وليس من الفن فى شىء أن نتجاهلها أو نخالفها لمجرد كونها صعبة المنال . فالفنان الحقيقى يتلذذ بالتغلب عليها ، وباخضاعها لقوته الخالقة ، وله لذة أخرى ، هى ان يشرك حاسة السمع فى النشوة مما يزيد فى اهتزاز النفس والتهاب العاطفة وابتهاج الروح (٢) » ولذلك لا يستطيع الذوق الادبى أن يقبل فنا بلا تقنين أو قواعد مضبوطة ولا شعرا بدون موسيقى ولهذا فلا مجال فى باب الشعر لما يدعونه بالشعر المنثور ومن الاليق به وبأصحابه أن ندخله فى باب « النثر الفنى » .

---

(١) شعراء الرابطة القلمية ص ٢٦٧
(٢) ادبنا وادباؤنا ص ٧٤

اما الانطلاق فى مجال التجديد فى الاوزان والقوافى بلا نظام أو قاعدة فلا يمكن للذوق الادبى ان يقره أو يعترف به لانه ضد طبيعة الفن وضد نظام الحياة التى تسير وفق انظمة وقوانين واضحة . أما ما اتجه اليه الشعر المهجرى من التنويع فى القوافى أو الجمع بين أكثر من بحر فى القصيدة الواحدة فان بعض النقاد يقرون ذلك فى الملاحم والمسرحيات الشعرية — لان طبيعة هذه الاعمال الفنية تستدعى ذلك — بشرط الا يكون هذا التغيير فى داخل الموقف الواحد . أو فى البيتين الاثنين يلقى بها الممثل والممثلان فى الحوار الواحد او فىالنفس الواحد (١) أما فى الشعر الغنائى فلم يرتض الكثير من النقاد هذا الاتجاه « اذ لابد من تناسق الفكرة الواحدة مضمونا وتعبيرا وموسيقى فىوحدة متآلفة » (٢)

واما التنويع فى القوافى حسب المقطوعات فى القصيدة فقد ارتضاه كثير من النقاد والباحثين كما ارتضوا استخدام الموشحات واوزان الرباعيات وما جاء على البحور المجزوءة والقصيرة مما كان امتدادا للاوزان العربية ولا يبعد عنها كثيرا وكان نهجا واضحا عند الكثير من شعراء المهجر وابدعوا فيه ابداعا واعيا . وقد وجدنا عند دراستنا لمطران أنه قد خاض فى جميع هذه الاتجاهات فقد جمع بين البحور فى القصيدة الواحدة ، واستعمل المثلثات والمخمسات وتصرف فى الاوزان وحاول ابتكار أوزان جديدة كقصيدته « تهنئة بمولود » التى جاءت على وزن « السريع » مع تصرف واضح فى ترتيب تفاعيله ، كما استعمل القوافى الداخلية والترصيع بين شطرى البيت الواحد ، ونوع فى القوافى وأحرف الروى مما يعتبر تلوينا وتنغيما جديدا فى موسيقى الشعر العربى (٣) . سبق به مطران شعراء المهجر وشاع فى المحافل الادبية العربية قبل انتشار الشعر المهجرى . كما ان عبد الرحمن شكرى كان رائدا للشعر المرسل المتحرر من القافية وكتب القصائد العديدة فى هذا المجال ، كما كتب هو ورفيقاه (العقاد والمازنى) الموشحات والقصائد ذات المقطوعات المتعددة القوافى والمثلثاتوالمخمسات ونوعوا فىالاشطر طولا وقصرا ، واستخدموا البحورالعروضية استخداما جديدا كأن يقصروا الشطر الثانى فى أبيات القصيدة على تفعيلة واحدة كقصيدة العقاد « بعد عام » وقصيدة المازنى « ليل وصباح » بل ان قصيدة المازنى « أين أمك — محاورة مع ابنى محمد » كانت أولى

---

(١) راجع التجديد فى الادب المصرى الحديث ص ٨١

(٢) الادب العربى فى المهجر ص ٤٤٧

(٣) راجع رقم ٣ من الصياغة الشعرية عند خليل مطران بالفصل الرابع منالباب الاول من هذا البحث .

النماذج للشعر الحر الذى شاع فى البيئة الادبية فى الثلاثينات ومابعدها كما تصرف العقاد فى تفاعيل البحور ووزعهـا توزيعا جديدا كقصيدة « المصرف » وينظم المازنى قصيدته « الدار المهجورة » على نظام الشطر الواحد مما يوضـح أن أعضاء جماعة الديوان قد حاولوا التصرف فى البحور والتوسيع فى نطاق الموسيقى العربية القديمة وادخال تشكيلات فنية جديدة (١) اخرى مع بداية هذا القرن واسهموا مع مطران فى هذا الاتجاه التجديدى فى الاوزان وموسيقى الشعر مما وجدناه يمثل ظاهرة عامة فى شعر المهجريين .

وبذلك نستطيع ان نقول ان تجديد المهجريين فى موسيقى الشعر واوزانه انما كان امتدادا لتجديد مطران وجماعة الديوان وخطوة اخرى فى هذا المجال اسهموا بها فى اضافة انغام وتشكيلات جديدة على موسيقى الشعر العربى وكانت هذه الروافد جميعها معينا عـذبا لابناء الشرق العربى فأخذوا يتحررون من القوافى وينوعون فى الاوزان وينظمـون قصائدهم على تفاعيل جديدة وعلى نظام خاص من التفاعيل وتبلورت هذه الاتجاهات جميعها فى مدرسة « ابولو » التى وجد رائدها الدكتور احمد زكى ابو شادى فيها توأما وتوافقا لروحه التواقة الى الانعتاق من القيود . فتجاوب معها تجاوبا كاملا مما حدا به الى « تحقيق أسلوب جـديد يتسم بالبساطة والذاتية ، وخلق موسيقى وايقاع جديدين بمكانه من اطراح الشكل التقليدى الصاخب ونغمته الخطابية والصياغة التقريرية الساذجة لنتائج التجـربة الشعرية » (٢) وكان ذلك مذهب مدرسـة ابولو واتجاهها الفنى الذى سـارت عليه والتزمت به فى دعوتها وما أبدعه شعراؤها من فن شعرى سنخصه بالتوضيح والتفصيل فى الباب الرابع ان شاء الله .

---

(١) راجع تجديد مدرسة الديوان فى القوافى والاوزان بالفصل الثالث من الباب الثـانى .

(٢) حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ص ٧٥ .

الفصـــل الرابع

المذهب الشعرى لدى شعراء المهجر

طبيعة الشعر المهجرى وخصائصه :

١ ــ فى الفصـــول السابقة من هــذا الباب تعرفنا على اتجاهات الشعر المهجرى فى الاغراض والموضوعات وتجديدهم فى الصورة الشعرية وموسيقى الشعر وأوزانه . وتبين لنا من خلال هذه الدراســة حرص المهجريين على الحرية فى التعبير والموضــوع والروح وعدم الخضــوع الا لاذواقهم وأحاسيسهم فكانت الموضـــوعات التى تلتقى بنفوســـنا ومشاعرنا لانها صادرة عن احاسيس صادقة ، وتجارب نفسية تمثـل الكفاح فى سبيل الحياة ، وتقديس الحرية وحيرة النفس وتساؤلها أمام ألغاز الحياة وسر الوجود . كما أنها تفيض بالحنين الى الوطن والاهل والشوق الجارف الى الحب والعدل والمساواة والابتهالات الى الله أن يعم البشرية الخير ويشملها الحب ويحيط بها الحنان ، وكانتأشعارهم صلوات فى محراب الطبيعة التى هاموا بها وعاشـــوا فى رحابها يبثونها آلامهم ويصفون ما آلت اليه حالتهم .. فكانوا كالطيور المستوفزة التى لا يقر لها قرار ولا ينطوى لها جناح الا اذا شعرت بالسعادة تعم البشر ، والحريةترفرف عليهم بأجنحتها الحانية ، والسلاميشمل ربوعالمعمورة. ولذلك ثاروا على القيم العتيقة البالية فى بلادهم ، وهاجموا استبداد الولاة وطغيـانهم ، ودعــوا الى تحريرالعقــول والافـكار من التسلط الاستعمارى وانتهازية رجال الدين ، ونادوا بتعميق الروابط الانسانية والاهتمام بالفرد واحترام تفكيره والاعتداد بحريته والتعبير عن ذاته . وكانت الحضارة الغربية المادية التى اطلعوا عليها فى مهجرهم مصدر قلق واضطراب نفسى لهم . هذه الحضارة التى لا تؤمن الا « بالجسد والمحسوس والتجــربة ، وترفض الاعتراف بعوالم غيبية مجهــولة ، وتقــدس العقل ، وتستخلص مثلها الخلقيـــة من هذه البــداية (١) » فشقت ارواحهم واكتأبت نفوسهم وشعروا انهم يعيشون وسط عالم مادى يعتمد على الآلة ولايعترف بالانسان فهامت نفوسهم شــوقا الى روحانية الشرق وما فيه من قيم حضارية تغلغلت فيه منذ القدم ، هذه القيم التى « تؤمن بالروح من خلال المادة ، وتسعى الى عالم مجهــول تلتهب فيه الاشواق ، وتتفتح البصيرة ، ويوضع الجسد ــ الذى هو صورة ــ فى خدمةالروح ، ويكون للارادة شأنحاسم فى انتصارالانسان

---

(١) النثر المهجرى لعبد الكريم الاشتر ٦٨/١ معهد الدراسات العربية العالية سنة ١٩٦١ .

على جسده » (١) . واندفعوا يعبرون عن هذا الحنين فى شعر رقيق فيه ذوب ارواحهم ، وعصارة فكرهم ومشاعرهم وامتزج حنينهم الى تلك البلاد ، وما كان لهم بين أحنائها من سعادة ولهو ، وما نعموا به فى رحابها من مناظر الطبيعة الساحرة واجوائها الخلابة ، فتمنوا العودة الى تلك الديار - التى تركوا فيها أهلهم واحبابهم بعد ان اضناهم البعاد ، واسقمهم الفراق ، وانطلقوا يعبرون عن ذلك كله ويصفون ما آلت اليه حالهم فى شعر مفعم بالعواطف الصادقة والمشاعرالانسانية العميقة .

٢ - اما عن معجمهم الشعرى والصياغة الشعرية . فقد كانحظ ذلك من التحرر والتنويع اكثر من موضوعات الشعر . اذ رايناهم يضعون الفكرة فى الدرجة الاولى من اهتمامهم ولا يتسامحون فى اى تقصير منناحية سلامتها وجلالها. اما اللغة« فمهما عز مقامها لاتتجاوز كونها لباسا للفكر واكثر ما يرتجى منها أن تكون لباسا جميلا ، غير انها لم تكن اسمالا بالية على فكر جليل ، فقد تحط من قدر ذاك الفكر نوعا ولكنها لا تذهب بقوته » (٢) كما أن اللغة ليست سوى « رمز لا قيمة له فى نفسه انما قيمته مكتسبة مما يرمز اليه من فكر ومن عاطفة » (٣) ولهذا فقد منحوا أنفسهم حرية واسعة فى التصرف فى اشتقاق المفردات وارتجالها ، وأجازوا للشاعر أن يصوغ لنفسه أسلوبا خاصا بل ان للشاعر الحرية الكاملة فى التصرف فى اللغة وتسهيل صيغها والخطأ فيها مادام الغرض الذى يهدف اليه سليما وواضحا . واخذوا يعبرون بلغة عصرية عنتجاربهم واحاسيسهم فيها كثير من الرقة والعذوبة والسهولة الهادئة بعيدة عن الخطابية والجرس المجلجل الرنان وان كان هذا الاتجاه قويا فى المهجر الشمالى بينما حرص شعراء الجنوب على سلامة اللغة وجزالتها ، وان اشترك الجميع فى الحرص على لغة الوجدان والمشاعر والانطلاق منقيود التقليد او المحاكاة ، وايثارجانبالمعنى والمضمونعلى الشكل والقالب الشعرى مما اشاع فىشعرهم الطلاقة التعبيرية والجرس الموسيقى الاخاذ ، والصياغة الفنية العميقة ذات الحيوية المتدفقة .

٣ - وفيما يختص بمفهوم الشعر عند المهجريين فاننا نجد ذلك واضحا فى أهداف الرابطة القلمية التى تؤكد ان الادب الذى تعتبره هو

---

(١) النثر المهجرى ٦٨/١

(٢) الغربال ص ١٠١

(٣) الغربال ص ١٠٤

« الادب الذي يستمد غذاءه من تربة الحياة ونورها وهوائها ... » (١) فالادب عندهم هو فن التعبير عن الحياة ولذلك يقول ميخائيل نعيمة فى تساؤله عن ولعه بالشعر « لماذا ولعي بالشعر ؟ وجوابي هو انني لا اعترف بالشعر فنا لاجل الفن ، وأومن به فنا يلتصق بالحياة ويخدم اغراضها، فهو فن جميـــل ونافع اذا ما اهتم بتصوير آلام الناس ، واحزانهـم ومشكلاتهم ، ليوقظ الغافل فى ضمائرهم ، ويخلق فيهم الشوق الى حياة لا تكون غريبة فيها كلمات من نوع : حرية ، مساواة ، اخاء » (٢) فالادب المهجـري أدب متجاوب مع الحياة مشغـول بجميع مقوماتها لا ينفصل عن المجتمع أو يبتعد عنه وهو متأثر بكل ما حوله ويتفاعل معه تفاعلا كاملا لأن الشاعر يعيش هذه الحياة ويتأثر بما فيها ايجابا او سلبا فتتحرك مشاعره ويهتاج وجدانه ، وترتبط نفسه بما حوله من مؤثرات فيصدح بالشعر الذى يعبر به عن هذا التفاعل وذلك التأثر ، ولذلك حمل الشاعر المهجري « رسالته الوطنية ونهض بأمانة وصدق فلبى الشعـراء نداء أوطانهم فى المناسبات المختلفـة فكانوا حربا على المستعمرين ، وشوكة تقض مضاجعهم ، وحافزا يدفع أبناء وطنهم الى تمجيد بلادهم ، والعمل على تحريرها واستقلالها ، وكان شعرهم الوطني هذا نافذة أطلوا منها على قضايا العروبة ومنطلقا نفذوا منه الى الاتجاه القومي » (٣) وهم يدعون الى مساعدة الفقـراء ومد يد المعـونة اليهم ويندون بالتحكم والسيطرة ويشيدون بالعدل والحرية ، وينفرون من الحياة المادية التى تسيرها الآلة ، ولذلك رأيناهم يلجئون الى نفوسهم يفتشون عن عالم الروح ويبتغون بين حناياها الغبطة والمسرة ، وتخفيف تلك الآلام النفسية التى يستشعرونها فى هـذه الحياة المليئة بالصراع والأحـزان ، وتارة أخرى يلجئون الى الطبيعة فيلقون اليها بهمومهم وأحزانهم التى احتوت نفوسهم وملأت قلوبهم نتيجة الشعور بالغربة فى هذه الحياة ، غربة حقيقية تتمثل فى بعدهم عن أوطانهم وأهلهم ، وغربة روحية لشعورهم أنهم يعيشون فى عالم مليء بالمتناقضات متكالب على المادة ، بعيد عن الروحانيـات والشرائع الخلقيـة . فأثر ذلك فى نفوسهم وزادت كراهيتهم للحياة من حولهم وابتعدوا عن مخالطة الناس ومالوا الى الوحدة والانفراد . « فكان كل منهم يخلق لنفسه عالما من الخيال يتأمل فيه ويعيش فى ظلاله ، وينتج شعرا صوفيا تأمليا وحكما فى الزهد والفلسفة قل أن يبدع مثلها الشعراء . وهكذا كانت النفس

---

(١) ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران ط دار الهلال سنة ١٩٥٨ ص ١٧٦
(٢) « سبعون » دار صادر ـ بيروت (سنة ١٩٦٠) ٣٦/١
(٣) القومية والانسانية فى شعر المهجر الجنوبي ص ٢١٧

البشرية هدفا لدراستهم وتأملاتهم . كما كانت أسرارها واطوارها مثارا لتساؤلهم واحيانا تشكيكهم وانكارهم » (١) .

ومن هذا نرى أن الحياة التى يقصدها المهجريون انما هى حياة ممتدة وواسعة . فهى حياة الانسان الداخلية وعلاقة النفس بالوجود والمجتمع من حوله وما يعمق الصلة بين التجارب النفسية للشاعر وبين الحياة الانسانية فى مختلف علاقاتها الاجتماعية والكونية . ومهمة الشاعر « استجلاء هذه الحياة وترجمة النفس للنفس وايقاظ خطراتها وتأملاتها وعواطفها الحانية » (٢) . وأن ينقل الينا تجاربه الروحية والفكرية والتأملية حتى يكون شعره صورة لنفسه وترجمانا أمينا عن مكنون قلبه ومشاعره .

وضوح الاتجاه الرومانسى فى الشعر المهجرى :

١ — وبالنظر فى هذه الاتجاهات التجديدية نجد انها استجابة طبيعية لما تفرضه حياة العصر الحديث بعد هذا التطور الكبير الذى حققته الثورات التحررية فى شتى المجالات السياسية والاجتماعية والروحية وبدانا نلمس آثارها مع بداية هذا القرن . وكان من الطبيعى « بعد هذا التطور الكبير الذى أحرزناه فى شتى المجالات أن نظفر فى شعرنا الحديث بشكل ومضمون جديدين للقصيدة العربية وان نحقق الجديد فى موضوع الشعر ولغته وموسيقاه ، وبدانا نلتقى بالقصيدة التى تتحد فيها الفكرة بالعاطفة باللغة بالموسيقى والتى ينبع من داخلها احساس واحد مهيمن يأخذ فى النمو والتطور حتى ينتهى الى التكامل والوحدة » (٣) كما أن هذا الاتجاه كان أثرا من آثار الاتصال بالآداب الاجنبية التى اتصل بها المهجريون اتصالا مباشرا وعايشوا اتجاهاتها الادبية ومذاهبها الفكرية . وكانت الرومانتيكية أقرب هذه المذاهب الى نفوسهم فهاموا بها وتعلقوا باتجاهاتها ولذلك سنجد أثر الرومانتيكية واضحا فى شعر المهجريين ، وخاصة فيما يتصل بالمعانى والافكار والتصوير وان اختلف المهجريون عن الرومانتيكيين فى نظرتهم الى الحياة واتصالهم بها ومشاركتهم فى أحداث مجتمعهم . فاذا اتفق الاتجاهان فى أن كلا منهما كان ثورة على الكلاسيكية وما كانت عليه من جمود وتحجر فى الاساليب والمعانى والافكار ، والمناداة بأن يكون الادب تعبيرا عن الوجدان الذاتى « وبخاصة عن آلام الشاعر وشكواه من قيود الحياة الاجتماعية ولهفته الى الانطلاق والتحليق ، حتى قالوا ان خير الشعر

---

(١) شعراء الرابطة القلمية ص ١٢٢

(٢) التجديد فى شعر المهجر ص ١٠٠

(٣) قضايا النقد الادبى والبلاغة ص ٢١٩

ما كان انات خالصة » (١) فان المهجريين لم تصل بهم المبالغة والاسراف فى هذا الاتجاه حتى استحال عند « صغار الرومانسيين المقلدين الى انفعال عاطفى وهلوسة روحية وتهويمات اثيرية وهروب من الحياة أو انطواء قاتل على الذات » (٢) .

وفى هذا الجو المشحون بالتشنجات والهوس من جانب الرومانتيكيين اهمل التجديد الفنى واهدرت كثير من القيم الفنية والجمالية للادب حتى اصبح الادب مجرد وسيلة للتعبير عن الذات الفردية وانحدر الى مستوى التقرير المباشر الضحل القليل الايحاء ، القريب الغور (٣) أقول لم يحدث للشعر العربى مثل هذا الانحدار والتردى بل انه ظل شعر الذات التى تحس واقعها وتتفاعل مع ما حولها من أحداث واضطلع بالرسالة الانسانية التى تهتم بالفرد وتعلى من شأنه وتنادى بالمحبة بين بنى البشر وتدعو الى التعاون من أجل اسعاد الجميع ، وصاغ شعراؤه ذلك كله فى أسلوب جميل وتصوير بديع ومعان سامية شريفة. وان كنا نجد جبران خليل جبران يمثل المذهب الرومانتيكى تمثيلا صادقا ، من حيث اتجاهه النفسى والذاتى وخصب الخيال وحرارة العاطفة والهروب من القيود الاجتماعية والادبية الى عالم أفضل حتى أعتبره الدكتور احسان عباس مؤسس المدرسة الرومنطيقية فى العالم العربى فى العصر الحديث(٤) ، « وصوره تكاد لا تفترق فى شىء عن شعراء الرومنطيقية بفرنسا وانكلترة . وقد مجدت هذه المدرسة العودة الى الطبيعة والهت النغمة ، وامتلأت بالحنين الطاغى ، وبالكآبة والالم وبالنفور من حياة المدينة وبالثورة على التقاليد والشرائع ، وقدست شريعة الحب واتخذت القلب اماما هاديا ، وغمرتها الرموز الصوفية . وثارت على الشكل واهتمت بالمضمون وحطمت القالب اللغوى الصلب ولجأت الى التحليل وتعلقت فيما كتبه جبران بخيال لا يقر على هذه الارض الا ليستجمع فيطير الى آفاق أعلى » (٥) فقد كان جبران مصورا بارعا رحب الخيال نافذ الحس مما ساعده على التعبير عن أحاسيسه ومشاعره الجياشة بالصورة التى تحلق فى آفاق الخيال الواسعة حتى انه قد لايكتفى بهذه الصورة فيشبهها بصورة أخرى « ولا شك أن الرمانسية الغربية التى اطلع « جبران » على آدابها ، كانت تمد

---

(١) السابق والصفحة
(٢) فن الشعر لمندور ص ٥٥
(٣) راجع السابق والصفحة
(٤) لى رأى فى ذلك أوضحته عند حديثى عن « موقع مدرسة الديوان من المتجهين اتجاها وجدانيا » فى الفصل الاول من الباب الثانى فيرجع اليه .
(٥) فن الشعر للدكتور احسان عباس ص ٥١

خياله الى أجواء غريبة باردة ، كان ينطلق فيها دون أن يشده ارتباط بتراث عـربى لم يألف هذه الاجواء ، ولم يألف التعبير عن حالاتهـا النفسية » (١) .

هذا الاتجاه الرومانسى الواضح عند جبران خليل جبران لم يكن الاتجاه الوحيد فى أدبه وانما كانت الرمزية الجناح الثانى الذى حلق به مع تهويماته النفسية فى عالم الرؤى والانعتـاق من أسر الواقع الى عالم الاحلام والطهر والحب وأجوائه المسحورة المفضلة — كما يقول — « وبذلك اغرق « جبران » فى الرومانسية والرمـزية ، ولون الـكلام ونغمه ، والقى عليه ستارة من الضباب ليبـدو أكثر ايحاء وفتنـة ، ودخل بصوره أجواء غريبة لم تألفها اللغة العربية التى يتميز تراثهـا الادبى بخصائص كلاسيكية واضحة تأخذها اللغة عنه ، وهى الوضوح والتوازن بين العقل والعاطفة ، وبين المنطق والخيال ، ومن هنا بدأ « جبران » غريبا فى أدبنا لانه قطع صلاته بالقديم كله ، واتجه بخياله ووجدانه الى مصادر شرقية قديمة وغربية بعيدة ، حتى تميز فى أدبنا الحديث بما يحب بعض الناس أن يسميه « البلاغة الجبرانيـة » (٢) ولهذا فقد ظل هذا الايغال فى الرومانسية والرمزية من جانب جبران مذهبا خاصا به واتجاها انفرد به لم يتجاوزه الى غيره من شعراء المهجر الذين وقفوا موقفا وسطا من القديم والجديد « وتوسـطوا فى الامر بين التجديد والتقليـد فلهم كلاسيكية جـديدة تشبه كلاسيكية حافظ وشوقى ومحـرم والزهاوى وبشارة الخورى ، ولهم رومانسية حالمـة مجددة ، ورمزية ، وسريالية تنزع نحو شعراء الرومانسية والرمزية والسريالية فى الآداب الاوربية والادب العربى المعاصر » (٣) وان غلبت الرومانسية على معانيهم وأفكارهم وموضوعاتهم واستعانت فى كثير من أحوالها بالرمز — الذى لا يغرق فى الغموض والابهـام — كوسيلة من وسائل التعبير والايحاء بالشعور والحالات النفسية الخاصة بالشاعر وبذلك تعاون الرمز مع الاتجاه الرومنسى فى الشعر المهجرى على الايحاء بالحالة النفسية ونقل هذه الحالة الى نفس المتلقى اذ ان اهم ما يميز المذهب الرومانسى هو أن الشعر تعبير عن الوجدان الذاتى وهذا هو ما أقـره المذهب الرمـزى « وان اختلف عن المذهب الرومانسى فى أنه يفضل أن يعبر الشاعر عن حالاته الوجدانية وتجارب حياته بواسطـة الصور التى ترمز لتلك الحالات ، وتوحى بها وتنقل العدوى من نفس

---

(١) النثر المهجرى (الجزء الاول) ص ٢٠٢ (معهد الدراسات العربية العالية ، سنة ١٩٦٠) .

(٢) النثر المهجرى ٢٤٩/١

(٣) قصة الادب المهجرى ٢٩٤/١

الشـاعر الى غيره من النفـوس المتلقيـة » (١) وهذا ما كان عليـه الشعر المهجرى فى جملته ، والمنهج الذى سار عليه ؛ فقد كان شعـرا وجدانيا خالصا يعبر عن ذات قائله وخوالجه . وقد سلك الكثير من شعرائه طريق الرمز فى قصائده مثل ميخائيل نعيمة ، وايليا أبى ماضى، ونسيب عريضة وغيرهم ، اذ حرص شعراء المهجر على «خلق صورة ذاتية قادرة على نقل تجربتهم الغريبة الطرية التى يصعب أن تلين لها الصورةالعربية التقليدية، فقد كانوا يحسون انهم فى حاجة الى صورة شديدة الحساسية عميقة النبرة ، بعيدة الايحاء ، متحررة ، مرنة ، لينة الحافة ، لتستطيع أن تستغـرق احساسهم المستوفز وغربتهم العميقة . وقد كانت هذه الصورة المشعرية الرمزية المغموسة فىالعاطفة والمطرزة بالخيال ، هى الصورة التى اختاروها وسكبوا فيها تجربتهم الاصلية هذه » (٢) وفى دواوينهم الحصيلة الوفيرة لتلك الصورة ، بل ان كثيرا من اسماء دواوينهم يتجه هذا الاتجاه ويعلن عن هذا . فديوان « همس الجفون » لميخائيل نعيمة و « الارواح الحائرة » لنسيب عريضة ، و « أوراق الخريف » لندرة حداد ، و « الخمـائل » ، « الجـداول » لايليا أبى ماضى ، و « الاعاصير » للشاعر القروى ، و « أحلام الراعى » لالياس فرحات ، و « نداء المجاديف » لشفيـق معلوف ، و « زنابق الفجر » لشكر الله الجر . نماذج توضح اتجاه المهجـريين فى الشمال والجنوب على السواء الى اتخاذ أسماء لدواوينهم تفيض عاطفة وتحمل معنى رمزيا واضحا يرتبط بوجدانهم ويوحى بما يعتمل فى نفوسهم من أحاسيس وما يختزنون فى جوانحهم من معان وافكار . فاذا ما قـرانا قصيدة ميخائيل نعيمة « الطمأنينة » كانموذج للقصائد التى تستخـدم الاسلوب الايحائى الرمـزى فاننا نجدها عامـرة بالاحاسيس مرتبطة بمشاعر الشاعر ووجدانه . وسنضع أيدينا على ما فى رموزها من دلالات على نفسية الشاعر وموقفه من الحياة ، ونحس بارادة الشاعر المتغلغلة والمنتشرة فى جميع أجزاء القصيدة من خلال هذه الاحاسيس الصادقة الجياشة . يقول ميخائيل نعيمة :

سـقف بيتـى حـديد	ركـن بيتى حجـر
فاعصـفى يـا ريـاح	وانتحـب يا شـجر
واسـبحى يا نجـوم	واهطلـى بالمطـر
واقصـفى يا رعـود	لست أخشى الخطـر
سـقف بيتـى حـديد	ركـن بيتى حجـر

***

(١) فى الشعر لمندور ص ٦٠.

(٢) النثر المهجرى الجزء الاول ص ٢٣٠ معهد الدراسات العربية سنة ١٩٦٠.

من سراجي الضئيـــل اســـتمد البصـــر
كلمـا الليـــل طـال والظـــلام انتشـــر
واذا الفجـــر مـــات والنهـــار انتحـــر
فاختفـى يا نجـــوم وانطفـىء يا قمـــر
من ســـراجي الضئيـل اســـتمد البصـــر (١)

الى اخر تلك القصيدة التى نشعـر من خلال الفاظها وجملهـا بالتحدى الواضح لكل أحداث الحياة وتقلباتها . فهو لا يخاف الرياح وهطول الامطار وقصف الرعود او اى خطر كان ، كيف يخشى ذلك وقد توفرت له كل اسباب المنعة في بيته فسقف بيته من حديد ، واركانه من حجر . وهو لا يخاف الظلام ولا يهمـه ان يطـول الليل او يبطىء الصباح فى الاشراق بل فلينتشر الظلام ولتنطفىء أنوار النجوم والقمـر ايضا فان له من سراجه الضئيل ما يمده بالضوء والنور ويشمل حياته بالراحة والطمأنينة . فما دام فى قلبه ذلك النور الالهى فهو فى غنى عن كل ضوء وكل القوى الخارجية لا تستطيع أن تمنحه ما يمنحه هـذا السراج الصغير المتوهج فى حنايا نفسه . وكما نرى فالشاعر قد اتخذ من كلماته رمـوزا لتجسيد أحاسيسه والايحـاء بالثقة والامن اللذين تسلح بهما « فليس المقصود بسقف البيت والرياح والشجر والغيوم والمطر والرعود مدلولاتها الحرفية ، وانما الالفاظ هنا بلورات صـغيرة تجسدت فيها الحالة النفسية والشعورية ، وهى قادرة على أن تتحلل من تلقاء نفسها ، ومن علاقاتها مع غيرها فى عقـل القارىء فتشيع فى نفسه ما هو مكنون فيها من عناصر الفكر والشعور » (٢) .

ومن القصائد التى نحت هذا المنحى والتى نرى فيها صورة لانطلاق التعبير وفقا للانفعال النفسى والاستعانة بالرمز او الايحاء اللذين يعينان القارىء على كشف معنى أعمق من المعانى الظاهرة قصيدة ايليا ابى ماضى « المساء » (٣)التى رمز بها الشاعر الى المرحلة الاخيرة من حياة الانسان « مرحلة الضعف والشيخوخة » ويتضح لنا من خلال الجـو العـام للقصـيدة أن الشاعر يدرك ادراكا واعيا ان حياة الانسان الفرد على ظهر هذه الارض مرهونة بنهاية محتومة ، وأن عمره مهما طال قصـير محدود . ولذلك ينطلق الشاعر فى تصوير أحاسيسه ومشاعره ازاء هذه الحياة القصيرة التى يمتزج فيها الخير بالشر ، والشقاء بالسعادة والقبيح بالجميل ليخلص الى تلك النصيحـة الغاليـة وهى أن نلقى

---

(١) همس الجفون ص ٧٣
(٢) قضايا النقد الادبى والبلاغة ص ٢٣٠.
(٣) الجداول ص ٧٨

بمشاكل الحياة التى تحيط بنا ظهريا والا نشغل انفسنا بها وأن ننطلق بأرواحنا ونفوسنا الى الجمال والخير والحق ونقبل عليها لنأخذ منها بحظ وافر قبل أن تضيع حياتنا سدى . والقصيدة بعد ذلك مليئة بالرموز « فسلمى» رمز للانسان الرومانسى المهموم . والبحر رمز لهذه الحياة الصاخبة ، والدجى رمز للهرم والشيخوخة ، والضياء يتخذه الشاعر رمزا للشباب وغير ذلك مما تستعين به القصيدة على استيعاب أفكار الشاعر وخواطره وأحاسيسه . ومن القصائد التى اتخذ الشاعر من موضوعها رمزا الى شىء معين قصيدة ايليا أبى ماضى « الضفادع والنجوم » (١) وهى رمز للثرثار الجاهل المتطاول على أقدار الناس الاعلياء ، وقصيدة « التينة الحمقاء » (٢) التى اتخذها الشاعر رمزا للشحيح البخيل الذى لا يعطى مما تعطيه الحياة فيكون جزاؤه الموت محروما ، وقصيدته « الغدير الطموح » (٣) وهى رمز للطامع الذى يطلب من الايام ما ليس فى طبعها ، ولا فى طبيعته ان يقف الا عند ماتصدمه قوة أكبر من قوته . وقصيدة الشاعر القروى « الشتاء » (٤) وهى رمز الى جمود القريحة (٥) . وقصيدة « المأسدة الخالية » (٦) لفوزى المعلوف والتى يرمز بها الى وطنه لبنان بعد أن نزح عنه بنوه ، وقصيدة : « الفردوس المفقود » لابى الفضل الوليد (١٨٨٩ — ١٩٣٩) التى يقصد بها وطنه لبنان الذى يحن اليه فيها ، ومنها هذه الابيات :

يا حبذا الحقل الذى نغماته ... منها الشفاء لكل مضنى مقعد
وعليه قد خلع الربيع غلالة ... خضراء وشاها من الزهر الندى
يا حبذا غاب كثيف تحته ... ظل وريف فيه اطيب مرقد
يا حبذا الثلج المكلل قمة ... ملساء عارية كخد الامرد
يا حبذا صبح يزحزح برقعا ... عن وجهه المتخدد المتجعد (٧)

وغير ذلك من القصائد التى ترمز الى فكرة أو موضوع معين وهذا يؤيد ما ذهبنا اليه من أن المهجريين لم يذهبوا برمزيتهم الى ما ذهب اليه أصحاب هذا المذهب من الغربيين حيث بلغت الرمزية عندهم الى

---

(١) الجداول ص ٨٥ .

(٢) الجداول ص ٢٨ طبع مرآة الغرب نيويورك سنة ١٩٢٧ .

(٣) الجدول ص ٤٣ .

(٤) ديوان القروى ص ٢١٩ .

(٥) راجع الشعر العربى فى المهجر ص ١١٠ وما بعدها ، وقصة الادب المهجرى ١٤٦/١ .

(٦) ديوان فوزى المعلوف ص ٢٥ (دار ريحانى للطباعة والنشر ، بيروت سنة١٩٥٧).

(٧) ديوان الانفاس الملتهبة ص ١١٠ (مطبعة الوفا الطبعة الثانية بيروت سنة١٩٤٣).

حد الغموض والالتواء والالغــاز ، وانما كانت رمزية المهجريين — اذا ما استثنينا جبران — فى الموضوع او الفكرة مع الابقــاء على الصياغة المألوفة والتعبير الواضح الجميل .

٢ — ومن الدلائل الواضحة على ان المذهب الرومانسى يغلب على شعر المهجر فى موضوعاته وافكاره واغراضه ان اساس مذهبهم الادبى يتلخص فى وجوب التعبير الصادق عن النفس وخلجاتها وما تنبض به القلوب من آمال وآلام وافكار وتأملات فى الحياة والطبيعة . وقد سار شعراؤهم على هذا النهج فجاء شعرهم خواطر نفسية وتأملات وجدانية وافكارا فى الفلسفة والزهد ، وتجلت هذه الرومانسية فى اروع مثلها فى شعر الحنين الذى تحدثوا فيه عن شوقهم الجارف ، « وما يجره هذا الشوق الى الوطن الحبيب من شوق اعظم الى عالم مثالى تراءى لهم حينا فى فكرة الغاب ومظاهر الطبيعة ، وحينا آخر فى عالم النور الخالد الذى تشع فيه « نار ارم » . وهذه نزعة رومنطيقية واضحــة تنزع بالشاعر الى « البعد » عن عالم الواقع والهرب الى عالم المثــال حيث لا حدود ولا قيود » (١) فقد ساعدت ظروف هؤلاء المهاجرين — الذين عاشوا فى عالم غريب عنهم يفتقدون فيه الاهل والرفيق والانيس — على اشتعال عواطفهم والتهاب مشاعرهم واخذوا يناجون اوطانهم ويبثونها شــكواهم وحنينهم وانصرفــوا الى نفوســهم يخاطبونها ويحكون لها ما اضناهم ، وما اسقمهم فى هذه الحياة الموحشة ويدعونها الى الصبر والرضا تارة والى البكاء والشكوى تارة اخرى . يقول الشاعر القروى مخاطبا وطنه « لبنان » :

لبنان هــل فى الارض غيرك مربع … حلالى وهل فى جنة الخلد مرتــع
حفظت لك الحب الذى يعجب العــلا … وليس ســواء حافظ ومضــيع
اثــور اذا ثاروا عليــك ولم تثر … فيلمع فى كفــى لجنبيك مبضــع
ويغلبنى فيــك الحنــين فانثنى … فهنــدى مشلول وعينى تدمــع
وقفت عليــك الشــعر فى الغيظ والرضــى
لعمــر ابى هــذا هــو الحب اجمــع (٢)

فنجد نبراته وقد افعمت بالحب وفاضت بالاخلاص والولاء لوطنه الحبيب « لبنان » حتى غلبه الحنين فيجهش بالبكاء ويسقط الدمع من العينين غزيرا مدرارا ، ونسيب عريضة يقيم على الولاء والحب لاهله وعشيرته فى وطنه ، ولا يفرط فى حبهم حتى لو جفوه او تناسوه فيقول:

---

(١) الرومنطيقية ومعالمها فى الشعر العربى الحديث ص ١٤١ .
(٢) ديوان القروى ص ٩١٦ .

الاهل أهلى ، واطلال الحمى وطنى ... وساكنو الربع اترابى واقــرانى
قد كنت أشتاقهم والعين تنظرهم ... يا عظم شوقى على بعد وهجران
ان انــكرونا فما والله نــنــكرهم ... وان جفــوا لا نقابلهم بنســـيان
نحبهم كيفما كانوا وان ركبـــوا ... مــراكب الهجــر من آن الى آن
هيهــات نطلب بالزلفى محبتهــم ... تأبى المحبــة أن تشرى بأثمــان
والمــال أهون مبذول اذا رفضــوا ... شوقا بشوق وتحنانا بتحنان (١)

ولكثرة ما شغلوا به من قضايا واتجاهات فكرية ونفسية وقعت نفوسهم فى بحر من الحيرة والشك واستبد بهم القلق والاضطراب النفسى « فراحوا يتساءلون عن النفس وحقائقها وعن مبدأ الوجود وانتهائه ، وعن الفناء والخلود ، وعن الجبر والاختيار ، وعن السعادة والشقاء فى هذه الحياة ، وعن الخير والشر فى الدنيا ، وعن الموت وحقيقته ، وعن الله وكنهه الى غير ذلك » (٢) مما نرى فيه اتجاها رومانتيكيا واضحا . يقول ميخائيل نعيمة فى قصيدته « العراك » :

دخــل الشيطان قلبى فرأى فيه مــلاك
وبلمح الطــرف ما بينهما اشتد العــراك
ذا يقول « البيت بيتى » فيعيد القول ذاك
وانا اشهد ما يجــرى ولا أبدى حــراك
سائلا ربى : «أفى الاكوان من رب سواك»؟
جبلت قلبى من البـــدء يــداه ويــداك
***
والى اليوم أرانى فى شــكوك وارتبـــاك
لست أدرى أرجيم فى فــؤادى أم مــلاك (٣)

فالشاعر هنا حائر بين قلبه الذى يجعله مثالا للخير ، وبين خواطره ودوافع الشر التى يرمز لها بالشيطان ويقيم بينها صراعا ـ محــاولة للوصول الى مصــدر الشر . وهى مشكلة قديمة افترقت عليها ملل ومذاهب ولكنه فى النهاية لا يصل الى حل ولا يدرى حقيقــة ذلك . وعلى الرغم من أن ايليا ابا ماضى يقول فى قصيدته « المساء » :

ان التأمــــل فى الحيــــ ... ـــاة يزيد أوجاع الحياة (٤)

---
(١) الارواح الحائرة ص ٢٤٥ .
(٢) الادب العربى فى المهجر ص ٣٨٦ .
(٣) همس الجفون ص ٩٦ .
(٤) الجداول ص ٨١ .

فانه دائم النظر والتفكر والسؤال عن المجهول وفى مقدمة قصائده التى تنحو هذا المنحى قصيدته المشهورة « الطلاسم » . نراه فى قصيدته « بين مد جزر » يعبر عن حيرة نفسه وقلقها وما يجده من صراع محتدم بين عقله وقلبه . فهو وان اتخذ القلب اماما وقائدا لسفينة « العقل » الا ان العقل سرعان ما يثور على هذا الانقياد ويطالب صاحبه باطلاق سراحه من هذا السجن قائلا :

« اسلمتنى «للقلب» وهو مضلل — فاضرنى واضرك استسلامى »
« ياصاحبى اطلقنى من سجن الرؤى — انا تائه ؟ انا جائع ؟ انا ظامى »
واراد عقلى ان يقود سفينتى — للشط فى بحر الحياة الطامى
فطويت أعلام الهوى وهجرتها — ونسيت حتى انها اعلامى
وحسبت آلامى انتهت لما انتهى — فاذا النهاية اعظم الآلام
واذا الطريق مخاوف ووساوس — واذا انا من هبوة لقتام (١)

اما نسيب عريضة فان انشغاله بالتفكير فى نفسه المعذبة قد ملك عليه حسه ومشاعره حتى كانت معظم قصائده من وحى هذه النفس المعذبة فالمعركة بين روحه وجسده معركة دائمة ومتصلة والحيرة والقلق والتساؤل عن اسباب هذا العراك تؤرقه ويحاول أن يتلمس الاسباب المعقولة لهذا العراك . يقول فى قصيدته « يا نفس » مخاطبا هذه النفس الحزينة الثائرة :

يا نفس مالك فى اضطراب — كفريسة بين الذئاب ؟
هلا رجعت الى الصواب — وبدلت ريبك باليقين
احمامة بين الرياح — قد ساقها القدر المتاح
فابتل بالمطر الجناح — يا نفس ، مالك ترجفين
أو ما لحزنك من براح — حتى ولو أزف الصباح
يا ليت سرك لى مباح — فأعى صدى ما قد تعين (٢)

يقول محمد مصطفى هدارة « والمتمعن فى ناحية الكآبة والشك من شعر المهجر يرى أن هؤلاء الشعراء قد تأثروا تأثرا عميقا بالحركة الرومانتيكية ، وأنها صادفت هوى فى نفوسهم لوجود عناصرها المهمة مركزة فى طبائعهم . كما انهم تأثروا بفلسفة الشك التى أسس لها « ديكارت » مذهبا يحمل اسمها . واذا نفذ الانسان بفكره فى كآبة

---

(١) الخمائل ص ١١٨ .
(٢) الارواح الحائرة ص ٨٧ .

شعراء المهجر ، وجد انهم قد تأثروا تأثرا عميقا بفلسفة أبى العــلاء المعرى ، وبشعره الانسانى » (١) .

ومن يقرأ اشعار المهجريين فى الشمال والجنوب على السـواء لا يستطيع الا أن يؤكد ما ذهب اليه هدارة فان شعراءه قد اطلقوا العنان لخيالاتهم وتساؤلاتهم وتأملاتهم التى يلفها الشك وتغلفهــا الحيرة وراحوا يعبرون عن هذا كله فى اشعارهم ويظهر ذلك بوضوح فى اشعار ميخائيل نعيمة ، وايليا ابى ماضى ، ورشيد أيوب ، والياس فرحات ، ونسيب عريضة ، وفوزى المعلوف ، وهذه نزعة رومانتيكية وافكار علائية اكثروا من ترديدها لما لاقت فى نفوسهم من قبول وما وجدته فى امزجتهم من ارتياح وائتلاف . بل ان تأثرهم بالشيخ الرئيس ابن سينا فى « عينيته » امر واضح لا يدانيه ادنى شك . فابن سينا يتناول فى قصيدته « النفس » قبل اتصالها بالجسد ، وبعد اتصالها وحين مفارقتها فى آراء فلسفية طريفة ، وقد نهج منهجه شعراء المهاجر الامريكى » (٢) فميخائيل نعيمة فى قصيدته « من انت يا نفسى » يعكف على ذاته متأملا اسرارها سائلا اياها من اين أتت ما مصدرها ثم ينتهى من هذه التساؤلات الى حقيقة اعتنقها الفكر الاسلامى والمتصوفة ومنهم ابن سينا وهى أن الروح فيض من الله . استمع اليه يعبر عن هذه الحقيقة :

ايه يا نفسى ، أنت لحن فى قد رن صداه
وقعتــك يد فنــان خفــى لا اراه
انت ريح ونسيم ، انت مــوج ، انت بحر
أنت برق ، انت رعد ، أنت ليل ، انت فجر
انت فيض من اله (٣)

ونسيب عريضة له اكثر من قصيدة تتحدث الى النفس ومنهــا « يا نفس » ، و « الى نفسى » و « يا نفسى لا تبكى » (٤) وكلها تصور صراع النفس مع الجسد وتعبر عن قلق فى روح الشاعر . فيسألها فيها عن السبب لكل هذا الصراع وتلك الشكوى الدائمة حتى ارقته هذه النفس واتعبت جسمه فيصرخ فيها راجيا ان ترحم هذا الجسد وان ترأف به :

(١) التجديد فى شعر المهجر ص ١١٨ .
(٢) دراسات فى الشعر العربى المعاصر ص ٢٧٧ .
(٣) همس الجفون ص ١٨ .
(٤) الارواح الحائرة ص ٨٧ ، ١٠٤ ، ١٤٩ على التوالى .

اقلى النزاع وكفى الصـراعا　　فقد كاد جسمى أن يتداعى

وتمضى قصـائد نسيب عريضة على هذا النحـو من الصراع وما يتضمن هذا الصراع من أفكار فلسفية صوفية رفافة مما شـاع فى شعر المهاجر وصار طابعا مميزا فى أشعارهم حتى اتهم الياس فرحات بانه سرق افكار ابى العـلاء وضمنها رباعياته التى نشرها باسمـه (١) وكذلك تطل علينا من خلال الشعر المهجرى نزعات ابن سينا الروحية، وافكاره الصوفية كما رأينـا عند ميخائيل نعيمة ونسيب عريضة فى نظرتهم الى النفس وعلاقتهـا بالجسد . ويتصل بهذا الاتجاه الصـوفى نزوعهم الى الروح واكبارهم له وتعلقهم به بعد أن انبهم أمر الحقيقة واستغلق مفهـومها امامهم « اذ نراهـم يكبرون عالم الروح ، ويعلون النفس على سجنها الضيق المظلم ، كما يعلون العالم العلوى كله على العالم الارضى وما فيه من لذة حسية . وليس هذا فحسب فاننا نرى عندهم نفس الاشواق ونفس المحبة التى نراها عند متصوفة المسلمين، وما يطوى فيها من رغبة فى الاتصال بالذات الالهية » (٢) على نحو ما نجد ابن الفارض وابن العربى وغيرهما من شعراء التصوف الاسلامى الذين يبحثون عن الله بقلوبهم وأرواحهم وتأملاتهم النفسية ورحلاتهم الروحية من عالم المادة الى عالم الروحانيات فتصفو نفوسهم ويشرق النور فى قلوبهم ، حيث يرون الله « متجليا فى كل ما حولهم من الكون بجميـع صوره ومظاهره . فالصور والمظاهر تتعدد ، والحقيقة واحدة ، وهى الجمال الالهى المطلق » (٣) وتتجلى لنا روح الشاعر الشفافة وصفاء نفسه وتساميها فى قصيدة الشاعر القروى « أين وجـدت الله » التى يقول فيها :

قد شمت وجه الله فى وجه مخلص　　صريح ولو فى الكفر ليس مرائيـا
وصافحت كف الله فى كف محسن　　يجسـم فى كف الفقـير امانيــا
وعاينت عـين الله فى عـين راحم　　يدر على القلب الكليم تعـازيا
ففى ثغر من منكم ارى الله باسما　　وفى عين من منكم أرى الله باكيـا
وفى كف من منكم ارى الله محسنا　　وفى لطف من منكم أرى الله شافيا
مضى كـل ما أبقى الغنى لآلــه　　وظل الذى أفنى على الفضل باقيا(١)

---

(١) راجع ديوان فرحات ص ٢٣٤ والشعر العربى فى المهجر ص ٧٨ .
(٢) دراسات فى الشعر العربى المعاصر ص ٢٧٩ .
(٣) السابق والصحة .
(٤) ديوان القروى ص ٨٢٣ .

فنحس ونحن نقرأ هذه الابيات بالمعانى الانسانية الرفيعة «وبصيرة الشاعر النافذة التى تغلغلت الى أعماق الوجود الانسانى فتراءى لها « الله » سبحانه مجسما فى وجه مخلص صريح ، ولامس كف الله فى كف محسن ، وعاين عينه فى الشاعر الرحيم اللين القلب ، واذ اخذته النشوة الروحية ، لبس ملابس الرهبان ، وامتطى منابر الوعاظ ، وبدأ يبشر — مرغبا وموحيا — بفضائل الصراحة والاخلاص والعطف والبذل والرحمة » (١) .

أما فوزى المعلوف فانه قد عاش بين الناس بجسده وحده ، أما روحه فقد ارتفعت عن دنايا الارض وانطلقت تعانق عالم الرؤى والاحلام بعيدا عن عبودية المادة فى معلقته « بساط الريح » فهو فى هذه الرحلة يطلب من الطيور أن تسرع به الى حيث يلتقى بروحه فى عالم الأرواح :

ياطيور السماء فى الريح روحى	بى جريا — على الجلد
وبجسمى طيرى الى حيث روحى	فيه تحيا — بلا جسد (٢)

وتعلو به الطائرة ويحلق ليعانق روحه فى الأعالى وتراه الطيور فتفزع من رؤيته وتتعجب من أمره فيطمئنها قائلا :

لا تخافى يا طير ما أنا الا	شاعر تطرب الطيور لشعره
زارك اليوم متعبا ينشد الرا	حة فى هداة السكون وسحره
فر عن أرضه فرارك عنها	من أذى أهلها وتنكيل دهره (٣)

ويستمر فى رحلته حتى يصل الى عالم الارواح العلوىّ فيسمعها تتحدث عن الانسان وما وقر فى نفسه من شر واثم . الا أن روحا تأتى من بعيد ترمقه فى غير غضب ويخال الشاعر أنها روحه ويصدق ظنه :

هى روحى جاءت تخلصنى من	غضب العالم الفخور بشمسه
طوقتنى بكل عطف وصاحت	أخواتى رفقا به وببؤسه
هو بالرغم منه من عالم الار	ض تزيا بشكل أبناء جنسه
سكن الارض مرغما وهو لو	خير ، مااختار غيرعيشة رمسه (٤)

---

(١) القومية والانسانية فى شعر المهجر الجنوبى ص ٤٩٥ .
(٢) على بساط الريح ص ٦١ .
(٣) السابق ص ٧١ .
(٤) على بساط الريح ص ١٢٦ .

وهكذا يصل الشاعر الى عالم الارواح ويلتقى بروحه ويعانقها بعد فراق طويل :

ووقفنا معا بقلب السماء   نتملى من القبل
ما احب اللقاء بعد التنائى   فهو احلى من الامل (١)

و « بساط الريح » بهذا الاتجاه الفلسفى وما تنطوى عليه من كآبة وحزن وما عبرت عنه من غربة جسم الشاعر فى عالم الارض وتشوقه الى روحه فى السماء هو من اروع النماذج على الاتجاه الرومانتيكى فى الشعر المهجرى . وليست « الطلاسم » لايليا ابى ماضى ، و « فى طريق ارم » لنسيب عريضة ، و « المواكب » لجبران ، و « الربيع الاخير » للشاعر القروى ، و « عبقر » ، و « الاحلام » لشفيق معلوف ، الا رحلات فى عالم النفس والروح وعرضا للصراع القائم بين الجسد والروح ، وشوقا الى معرفة المجهول ، واجتلاء حقيقة هذا الوجود ، وافصاحا عن الامانى الانسانية والحياة المثلى التى تشتاق اليها نفوسهم وتحن اليها قلوبهم ، وحلما بالاتصال بالله ، والاتحاد به نتيجة ما ارقهم من فكر وما اضنى ارواحهم من تأملات ، وتساؤلات ، وما شغلوا به من قضايا ونظرات فى الكون والحياة مما نراه تعبيرا صادقا عن خوالج نفوسهم وخفايا قلوبهم وذوب مشاعرهم واحاسيسهم المرهفة ، ويمثل اتجاها رومانسيا واضحا يؤكد ماسبق ان قررناه فى بداية هذا الحديث وهو ان الطابع العام الذى وجه موضوعات الشعر المهجرى ومعانيه وافكاره كان طابعا رومانتيكيا . وارجع الى الفصل الاول من هذا الباب الذى عقدناه لتجديد المهجريين فى الاغراض الشعرية لتقف على نماذج اخرى من اتجاههم الرومانتيكى وتتبين من خلاله شيوع هذا الاتجاه فى اغراض شعرهم وموضوعاته .

احتواء الشعر المهجرى للكثير من مذاهب الادب :

واذا كنا قد وجدنا غلبة المذهب الرومانتيكى على موضوعات الشعر المهجرى ومعانيه ، فليس معنى هذا خلو ذلك الشعر من الاتجاهات الاخرى ، بل لقد وجدت الكلاسيكية والرمزية والواقعية والبرناسية طريقها اليه . فهو كما يقول جورج صيدح « لم يتقيد بمذهب معين ، ولم يعتمد مقاييس ثابتة فى الاساليب بل اخذ من كل فن طرفا ، وانطلق فى الاداء على سجية منشئيه ، لا يتغذى الا بزاد

---

(١) السابق ص ٣٢ .

قلبهم ولبهم ولا يهمه ان كانت وسائلهم كلاسيكية أو رومانسية او برناسية (١) وقد عرضت لبعض الظواهر الرمزية فى هذا الادب واوضحت من خلال دراستى لبعض الشواهد أن الاتجاه الرمزى فى الادب المهجرى – خلا ادب جبران – يمس الموضوع او العبارة بمعنى أن يتخذ الشاعر عنوان القصيدة رمزا لشىء معين او فكرة خاصة فقط واوردت بعض الشواهد على ذلك (٢) أما عن كلاسيكيتهم فاننا نجد شواهد عديدة لها عند شعراء المهجر وعلى الأخص عند الجنوبيين منهم ، فالشاعر زكى قنصل (١٩١٧ –) يبدأ ديوانه « نورونار » بقصيدة عنوانها « الى احفاد سجاح دعاة الشعر الجديد » يهاجم فيها الداعين الى التجديد فى الشعر واصحاب المذهب التجديدى . وفيها يقول موجها كلامه الى أصحاب الشعر الجديد :

سبقتكم سجاح منذ زمان ... أتراكم احفاد تلك النبية ؟ (٣)
ان يك الناس قد أساءوا اليكم ... اى ذنب للضاد اى خطية ؟
التراث الذى اجترأتم عليه ... هو تاريخ أمة يعربية
لم يعث فيه أجنبى دخيل ... كيف تجنى عليه كف وليه
خلق الجو للنسور فلن ترقى ... اليه دجاجة حبشية

فتطالعنا فى هذه الأبيات المعانى التقريرية التى يسجلها فى قصيدته وكأنه ينقل الينا واقعا ماديا ، فقد اجترأ المجددون على تراثنا العربى ، الذى يمثل تاريخ امتنا المنتسبة الى يعرب ، وقد كان هؤلاء المجددون أكثر استهانة بتراثهم من الاجانب الذين لاتربطهم اية صلة ، ثم يشبه الشعراء المجيدين بالنسور ، والضعاف من امثال هؤلاء المجددين بالدجاجة الحبشية التى لاتقوى على الطيران او التحليق فى آفاق الجو . وهذه تشبيهات قديمة لا ابتكار فيها ولا جدة . واذا حاولنا أن نحصى قصائد هذا الديوان فاننا سنجد الكثير من قصائده – بل معظمها – فى مناسبات وطنية أو اجتماعية أو تهان او رثاء ونحو ذلك من الموضوعات القديمة فى الشعر العربى . فقصيدة بعنوان « من وحى العيد – قيلت فى عيد الجلاء الاول لسورية سنة ١٩٤٦ » (٤) واخرى بعنوان (طريق الموت – الى شاعر الجمال والبطولة الياس فرحات) ، (٥) وثالثة « كفرت بالعيد فى ذكرى الجلاء سنة ١٩٥١ » (٦) ، ورابعة بعنوان « شيخ العروبة فى ذكرى فارس الخورى سنة ١٩٦٢ » (٧) ،

---

(١) ادبنا وأدباؤنا فى المهاجر الامريكية ص ٤٥ .

(٢) راجع الصفحات السابقة فى هذا الفصل .

(٣) « سجاح » امراة ادعت النبوة فى صدر الاسلام .

(٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧) ديوان نور ونار صفحات ١٦ و٣٩ و٦٧ و٧٣ و٨١ و٩٢ و١٠٤ على التوالى (بوانس ايرس سنة ١٩٧٢) .

وخامسة باسم « عرس الضياء — فى عيد الفطر المبارك » (١) ،وأخرى « على سفوح الارز — فى استقبال الرئيس كميل شمعون يوم زار الارجنتين رئيسا للجمهورية اللبنانية سنة ١٩٥٤ » (٢) ، و « الى النفس الاخير — فى رثاء المجاهد عصام المصرى وكان مديرا لمكتب الجامعة العربية فى بوانس ايرس سنة ١٩٦٦ » (٣) والتى يبدؤها هكذا : —

على الاخلاق والادب النضير — سفحنا دمعة القلب الكسير
هوى من افقه كالنسر هاضت — جناحيه يد القدر المغير
فتى ، بهر القضية اصغريه — وعايشها الى النفس الاخير
رأى الشذاذ يغتصبون أرضا — مقدسة من الوطن الكبير
فثارت نخوة العربى فيه — وهاج اباءه صوت الضمير

وغير ذلك من المعانى التقليدية فى الرثاء التى تجعل الفقيد مثالا للخلق والفضيلة ونسرا فى قوته وعلو همته ، والقلوب تنزف الدموع حزنا عليه . ونجد عند الشعراء : « القروى ، وابى الفضل الوليد ، والياس فرحات ، والياس قنصل » الكثير من القصائد الكلاسيكية القديمة او المجددة فقد نظموا العديد من القصائد ذات النبرة الخطابية الواضحة فى كثير من المناسبات ودارت معانيها فى الغالب حول المعانى التقريرية والاسلوب المحافظ حتى اننا نجد هؤلاء الشعراء قد قاموا بثورة ضد اتجاه الشماليين منهم الى الرومانسية وخيالات « جبران » ورمزيته واستعمال بعض الكلمات فى غير معناها كما يقول « الياس قنصل » فى احدى رباعياته :

أصحابنا (المتمردون) خيالهم — تقضى قريش به وتحيا حمير
لغة مشوشة ومعنى حائر — خلف المجاز ، ومنطق متعثر
وزعيمهم فى زعمهم متفنن — عجبا اكان الفن فيما يضمر
لا الارض تفهم ما يسطره لها — ذاك الزعيم ولا السماء تفسر(٤)

وللشاعر القروى الكثير من شعر المناسبات كقصيدة « لحى » (٥) التى نظمها فى الاحتفال بذكرى الملك فيصل الاول سنة ١٩٣٣ والتى يقول فى نهايتها :

حفيد رسول الله يا غوث أمة — اذا استنجدت لم تلق اياك منجدا
بكل لسان رتلت لك آية — وكل جنان شيدت لك معبدا
اذبت عليها حبة القلب ساهرا — فسافر بحبات القلوب مزودا (٦)

---

(١) ، (٢) ، (٣) السابق .
(٤) رباعيات الياس فرحات ص ١٩٠ ط ٢ (سان باولو ١٩٢٢) .
(٥) ديوان القروى ص ٣٢٨
(٦) السابق ص ٣٢٩ .

ففى هذه الابيات نجد النبرة الخطابية الواضحة والمعانى التى درج عليها الأقدمون فى الرثاء لكون الفقيد غياث الامة وحاميها ، وأنها افتقدت بفقده العون والنصير مما نرى فيه بعدا عن الحقيقة والمبالغة الزائدة ، ولقد عمت فضائله وأياديه الأمة حتى اقامت فى قلوبها معابد ترتل الصلوات والادعية فيها من أجله ، ولذلك كان فقده خسارة كبرى وفاجعة عظيمة اذابت سويداء القلوب وحشاشة النفوس .

والشاعر « جورج صوايا » (١٨٧٢ —) يحدد لنا منهجه وطريقة ادائه فى ديوانه « همس الشاعر » فيقول فى مقدمته « لم تنظم القصائد التى يتألف منها هذا الكتاب لتكون ديوان شعر خالدا ، فلا غرو اذا وجد فيهـا الاديب مباحث غير متماسكة ومواضيع كان يجدر انتقاء غيرها ، أو معالجة ما هو أفسح منها مجالا لجولة الخاطر ، وتحليق الخيال » (١) ولهذا فاننا لانتتظر من الشاعر سوى المعانى القريبة ، والضعف فى التصوير والتعبير وقد يكون أهم ما فى الديوان استقامة الوزن والقافية .

وبذلك نرى أن الشعر المهجرى لم يقطع صلته بالكلاسيكية التقليدية او المجددة وتأثر بها فى أساليبه ونواحى التعبير المختلفة . كذلك فقد وجدنا للاتجاه الواقعى — الذى خلف الرومانسية فى الادب العربى — حظا فى الأدب المهجرى . وما الموضوعات الوطنية والاجتماعية والانسانية فى شعر المهجر الجنوبى بالذات الا مثال للواقعية حيث يتحدث الشاعر عن هذه الموضوعات المرتبطة بوجدانه ومشاعره حديثا فياضا نتبين من خلاله التفاعل الكامل بين نفس الشاعر وموضوعه الذى يتحدث عنه على نحو يميز الشاعر عن غيره فى طريقة الاداء باعتبار أن هذا الانفعال يتخذ الوانا متباينة بتباين الأمزجة الفردية . وما يتخذه الشاعر من موقف خاص ازاء تلك الاحداث . وشارك كثير من الشعراء المهجريين بشعرهم فى أحداث المجتمع وما يحيط بهم من مشاكل على المستوى الوطنى أو القومى أو الانسانى واعتبروا أنفسهم أعضاء من المجتمع الانسانى يشقيهم ما يشقيه ويسعدهم ما يسعده بل انهم اعتبروا أنفسهم دعاة للخير والحق والفضيلة ومسئولين عن توجيه المجتمع الى هذه القيم الرفيعة ، فأخذوا يصورون الحياة وواقعها الاليم والاحداث الناشئة تصويرا حقيقيا ويبثون من خلال هذا التصوير دعوتهم الانسانية والاخلاقية الكريمة — مما يتفق مع مذهب الواقعية التى تنكر مذهب « الفن للفن » وتدعو الى أن يكون « الفن للحياة ».

(١) مقدمة ديوان « همس الشاعر » (بوانس ايرس سنة ١٩٢٩) .

ونعل اضخم ديوان فى المهجر الجنوبى وهو ديوان الشاعر القروى دليل صدق على ذلك (١) . فقد حوى مئات القصائد التى تتحدث عن القومية العربية والمجتمع فى لبنان ومشكلاته ، وعن مجتمعه الجديد فى المهجر وتطلعاته ، وعن علاقات الشاعر بأفراد مجتمعه ، والناس من حوله . وكانت رسالة المهجريين القومية « نابعة من أعماق وجدانهم ، ومن تلقاء عواطفهم الوطنية الحماسية فاستجابوا لها من انفسهم فتفجرت قصائدهم فيها من ينبوع متدفق مترقرق ، نحس فيه طعم العذوبة والسلاسة ونستشف من خلاله الصفاء والنقاوة » (٢) .

انظر الى الشاعر الياس فرحات وهو يوضح لنا ان العرب أغنياء بثرواتهم الحيوية والبشرية التى تمثل تكاملا واضحا فيما بينهم فاذا ما اتحدت قواهم البشرية والمادية وتعاونوا فى سبيل صالحهم العام لاستطاعوا ان يؤثروا تأثيرا واضحا فى حياة الامم والشعوب الاخرى وتمكنوا من القضاء على كل اخطارهم ومشاكلهم وتخلصوا من تلك الفئة الآثمة « اسرائيل » وقضوا على كل تحكم وتسلط خارجى . وكأنه بهذه القصيدة — التى تدل على وعى ناضج وفكر ثاقب — قد رسم الطريق الصحيح للعرب وأوضح لهم سبيل الخلاص الذى ساروا عليه فى العاشر من رمضان سنة ١٣٩٣ هـ فاتحدوا جميعا واستخدموا سلاح البترول فى مواجهة الدول المؤيدة للوجود الصهيونى فى البلاد العربية فكان لذلك آثاره البعيدة فى تحقيق نصر عزيز وتغيير كامل فى موازين القوى الدولية حيث أعادت هذه الدول حساباتها مع انفسها وأخذت تسارع فى اصلاح علاقاتها بالدول العربية وتعمل جاهدة على تقويتها وتوطيد دعائمها . استمع الى الياس فرحات يقول :

لو كان لى نفط الكويت جعلته … يمشى على جثث اليهود جنودا
يا صاحب الآبار تقذف ثروة … تكسو النفوذ من الربيع برودا
أن الشبيبة فى الازقة عندنا … كالمال عندك فى البنوك ركودا
فاذا جمعنا القوتين تحركت … فى البيد عاصفة تهز البيدا
منا رجال للجهاد ومنكم … ذهب تحوله الرجال حديدا
فافتح لنا باب الرجاء نثب على … صهيون رغم الانكليز اسودا
ونعد الى العرب الكرام حقوقهم … متآزرين صوارما وزنودا (٣)

---

(١) الديوان فى تسعمائة وست وعشرين صفحة بخلاف مقدمته التى صدر الديوان بها وتقع فى أربع وثلاثين صفحة . وطبع لاول مرة سنة ١٩٥٢ واعيد طبعه فى مصر سنة ١٩٦٥ .

(٢) القومية والانسانية فى شعر المهجر الجنوبى ص ٤١٩ .

(٣) ديوان « الخريف » ص ٢١٦ (سان باولو ١٩٥٤) .

وهكذا نجد أن الشعر المهجرى قد تعانقت فيه الكثير من الاتجاهات الادبية وكان ميدانا فسيحا لها . اذا عرفنا ذلك فاننا نسارع الى القول بأن هذه الصورة كانت ظاهرة عامة عند شعراء المهجر جميعهم ، فلم يكن منهم الشاعر الذى التزم بطريقة واحدة أو مذهب محدد أو فلسفة موحدة ، وانما كان الواحد منهم يصدر عن كثير من هذه المذاهب التى اطلعوا على بعضها فى وطنهم العربى الذى أخذ زعماء النهضة الادبية فيه منذ بداية هذا القرن يحملون دعوة التجديد ، وكان لثقافاتهم الأجنبية أثرها الواضح فى تطعيم شعرنا العربى بالمذاهب الغربية من رومانسية ورمزية وغيرهما . وكان لمطران وأعضاء مدرسة الديوان (شكرى ، العقاد ، المازنى) أكبر الاثر فى هذه الحركة الادبية الحديثة وتحرير الشعر العربى من قيوده القديمة وتعميق مفهوم الشعر الحديث ، كما كان لاتصال أبناء الشام بالثقافة الفرنسية الوافدة عليهم أثره الواضح فى تأثرهم بالرومانتيكية والرمزية كالشاعر بشارة الخورى (١٨٨٥ – ١٩٦٨) والشاعر نقولا فياض (١٨٧٨ – ١٩٥٨) اللذين ظهرت فى شعرهما هذه الاتجاهات بصورة واضحة .

اطلع المهجريون على ذلك كله وتأثروا به كما تأثروا بالادب الامريكى وغيره من الآداب الاجنبية الاخرى فكان شعرهم يشف عن روافد ثقافية متعددة واتجاهات فنية متنوعة فرأينا فى شعر الواحد منهم الاتجاه الرومانسى يتعانق مع الاتجاه الرمزى أو الواقعى ولذلك يرى جورج صيدح أنه من الصعب على دارسى شعر هؤلاء الشعراء أن يحددوا مذهبا فنيا لهم « وان كان لابد من حصر هذا المزيج فى مذهب مسمى فليكن مذهب الواقعية الفنية الذى ينقل الحقيقة الموضوعية فى صورة شعرية تتماوج بين خطوطها أحاسيس الشاعر الباطنية بألوان الواقع الخارجية » (١) الا أن هذا كله لا ينال مما ذهبت اليه من تجديد المذهب الرومانسى مذهبا خاصا بالادب المهجرى الذى طبع هذا الشعر بطابعه ووسمه بميسمه لأن هذا الشعر – كما اتضح لنا من خلال الدراسة التى قدمتها فى ثنايا هذا الباب – شعر التحرر فى الفكر والصياغة والموضوع والقالب فهو أدب التمرد على القديم بكل أشكاله : التمرد على الادب فى موضوعاته وأفكاره وأساليبه ومعانيه وأشكاله القديمة ، التمرد على المعتقدات البالية وما تميزت به من تحكم فى الوجود الانسانى ، التمرد على الظلم والسيطرة والانانية والجشع والتعالى والتحاسد والتباغض ، وكل ما من شأنه أن يحول بين المحبة الانسانية والتعاطف البشرى . وهو أدب القلق والحيرة والتأمل : قلق

---

(١) أدبنا وأدباؤنا فى المهاجر الامريكية ص ٥٤ .

النفس الحائرة أمام هذا الوجود وما فيه من طلاسم ومعميات . فمن نحن والى اين ذاهبون ، وما حقيقة النفس البشرية وما علاقتهابالجسد ولماذا الخير والشر ، والنور والظلام ، والايمان والكفر . وبصورة محددة لماذا تلك الثنائية التى تحيط بنا فى هذا العالم العجيب ؟ وهو شعر الحنين واللهفة : حنين النفس الى معرفة حقيقة هذه الثنائية وظمأ النفس الى « العالم النورانى الذى تشع فيه (نار ارم) ، والى المجهول والمحجوب ، والى روح الحب السارية فى الكون » (١) . وكل هذه الاتجاهات كانت أساس شعرهم ، وخصائص تعبيرهم ، وتمثل فى نفس الوقت النفس الرومانسية بكلّ ابعادها ، والمذهب الرومانسى بكل خصائصه . فالأدب المهجرى رومانسى « مداره العاطفة الخالدة والذهن المتسعل وطابع الذاتية والتأمل والصوفية الحالمة ، والجنوح الى النفس ومصاحبة الآلام والاحزان ، والفزع الى الدموع والزفرات والاندماج فى الطبيعة الملهمة » (٢) وان فاقه فى اتجاهه الانسانى والاقبال على الحياة والبعد عن الانطوائية المقيتة التى غلبت على بعض الرومانسيين المتشائمين نتيجة الاكتئاب النفسى والاستسلام للهموم والأحزان .

اهمية الشعر المهجرى فى مجال التجديد :

١ — وبعد فهذا هو الشعر المهجرى باتجاهاته الواضحة وشخصيته المتميزة فى موضوعاته ومعانيه وأخيلته وتصويره وموسيقاه وأساليبه قد حمل دعوة التجديد وذاد عنها وسعى فى طريقها بخطوات شاسعة وساهم مع رواد حركة التجديد فى الشرق العربى مساهمة فعالة فى سبيل الرقى بأدبنا العربى وتخليصه من رتابته التى احتوته ، وبعث بدماء جديدة فى اوصاله ، وبث روح النشاط والحيوية فى شرايينه وكان أدبا جريئا لا يهادن القديم بل هاجمه هجوما قاسيا ووقف فى وجهه معلنا التمرد والعصيان ، وانطلق — فى رحابة من الفكر والموهبة الخلاقة المبدعة — الى آفاق وعوالم رحبة من الخيال والمضامين والاشكال الموسيقية الجديدة . ولذلك وقف منه نقادنا وادباؤنا المحافظون موقفا فيه كثير من التوجس والحذر . فعزيز اباظه يذهب الى ان اتجاه المهجريين الى البحث فى الحقائق الكونية والدقائق النفسية قد قذف بهم فى تيه من الشكوك والريب ، واغرقهم فى لجة عميقة من الظنون والاوهام ، وان أسلوبهم فى الشعر — الا نفرا منهم — لاشية فيه من البلاغة وحسن السبك . ولكنه يأمل الا ينسلخ ادباء المهاجر عن

---

(١) الشعر العربى فى المهجر (امريكا الشمالية) ص ١١٨ .
(٢) البناء الفنى ... ص ١٩٢ .

اللغة شيئا فشيئا تمشيا مع ما يسمى الآن بالتجديد والتطور (١) كما هاجم هذا الشعر فى الحفل الذى اقيم لتكريم شاعر المهجر « جورج صيدح » فى القاعة الشرقية للجامعة الامريكية بالقاهرة فى التاسع من ابريل سنة ١٩٥٦ — فى عنف لما تميز به شعراؤه من أساليب ضعيفة ولغة ركيكة (٢) . وبينما يشيد الدكتور طه حسين بمطولة فوزى المعلوف « على بساط الريح » ويذهب الى أنها قصيدة بارعة رائعة بلغت من جمال الشعر والموسيقى درجة لا حد لها ولا نهاية (٣) نراه فى دراسة لديوان « الجداول » لايليا ابى ماضى يأخذ على شاعره انه لا يحفل بالموسيقى لا فى وزنه ، ولا فى قوافيه ، ولا فى الفاظه لأن الشاعر لا يحسن علم الألفاظ والأوزان ولا يريد ان يحفل بالأوزان والالفاظ ثم يخلص من هذه الدراسة الى أن أدباء المهجر وان منحوا طبيعة خصبة. وملكات قوية وخيالا بعيد الآماد الا أنهم لم يستكملوا ادوات الشعر فجهلوا اللغة او تجاهلوها ، ثم اتخذوا هذا الجهل مذهبا (٤) .

الا أن هذه المواقف من جانب النقاد المحافظين يقابلها تشيع وانتصار للادب المهجرى من جانب المهتمين بالتجديد والداعين اليه . ويبدو لى ان انقسام الراى حول هذا الشعر ما هو الا ظاهرة صحية تدل على مكانة هذا الادب وما يتمتع به من اهتمام فى المحافل الأدبية وقدرته على أن يشق طريقه وسط هذه الخصومات وبين التيارات الادبية المعاصرة حتى غدا أدبا ناضجا له مقوماته وخصائصه . ولعل ما حظى به هذا الادب فى الآونة الاخيرة من اهتمام الدارسين به وتسليط أضواء البحث والتقييم على جوانبه وفنونه المختلفة ما يؤكد اهمية هذا الادب وتأثيره الفعال فى الوسط الادبى . وقد استطاعت هذه الدراسات أن تجلو الكثير من النواحى المشرقة فى هذا الادب وتقدم العديد من روائعه وما تضمنه من خيال خصب وتصوير رائع ، ومعان فريدة وموضوعات جديدة ، وشعور فياض ، وموسيقى ذات ألوان رقاقة ، أما ما اتهمه به الآخرون من ضعف فى الصياغة وركاكة فى اللغة فان هذا الضعف لم يكن عاما أو شاملا لهذا الادب ، وانما وجدت بعض هذه النواحى عند شعراء معدودين وفى بدء حياتهم الادبية سرعان

---

(١) راجع المقدمة التى كتبها عزيز اباظة لكتاب « الشعر العربى فى المهجر » تاليف محمد عبد الغنى حسن .

(٢) راجع كلمة الاستاذ محمد زكى عبد القادر المنشورة بجريدة الاخبار فى ١٢ من ابريل سنة ١٩٥٦ وراجع الكلمة فى كتاب ادبنا وادباؤنا ص ٥٥٥ .

(٣) راجع حديث الاربعاء ١٧٨/٣ وما بعدها .

(٤) راجع دراسة الدكتور طه حسين لديوان الجداول فى كتابه « حديث الاربعاء » ١٥٩/٣ وما بعدها .

ما تخلصوا منها وابتعدوا عنها . ثم ان هذه « الهنات » — مع التسليم بوجودها — لا تقلل من قيمة هذا الادب أو تضعف من شأنه حيث حافظ شعراؤه — فى مجموعهم — على القواعد واصول اللغة العربية وان ابتعدوا عن قوة العبارة والالفاظ الجزلة ذات الجلجلة والوقع الرنان وفضلوا عليها الاساليب الهادئة الهامسة ، المعانقة للمعانى . وأمامنا روائع هذا الادب مما أخرجه اعلامه أمثال ميخائيل نعيمة ونسيب عريضة ، وايليا ابى ماضى ، واسرة المعلوف (فوزى ، ورياض ، وشفيق) ، ورشيد أيوب ، ورشيد سليم الخورى ، والياس فرحات ، وجورج صيدح ، وندرة حداد ، وشكر الله الجر ، وعشرات غيرهم ممن ارتقوا بهذا الفن الشعرى ، واثروه بانتاجهم الوفير الذى يمثل وثبات الشعور وتحليق الخيال والتعبير الفنى الرفيع عن مكنون النفوس . بالاضافة الى التأنق الواضح فى الأداء والأسلوب والصياغة مما يدل على حيوية هذا الادب ووفرة ما فيه من العناصر الجديدة والتزام شعرائه بالاطار العام للغة مع التحرر من عبودية التقليد ونبذ كل قديم لا يصلح للحياة ومسايرة العصر . وبذلك « شق طريقه باندفاع وجراة ، كما تشق اشعة الشمس طريقها الى الكون من وراء الافق البعيد العريض . واذا به يسطع على العالم العربى كما يسطع نور الشمس زاهيا باهرا ، يحمل فى تضاعيفه وثناياه لقاحا جديدا من الكنوز الفكرية الواسعة ، ومن العاطفة الانسانية الرحيبة ، ومن الغذاء الروحى الدسم فى آنية يبهر بريقها العيون ، ويطرب رنينها الموسيقى العقول ، ويفتح فى حنايا القلوب تعطشا الى هذا الجديد البارع الجميل » (١) . وتلتقى هذه النسمات البليلة وتتجاوب مع الحركات التجديدية التى انبثقت فى الشرق العربى مع بداية هذا القرن والتى تركزت فى مطران وجماعة الديوان الذين اسهموا بسهم وافر فى تحويل المسار الشعرى الى طريقه الصحيح وقادت جماعة الديوان حركة التجديد فى شعرنا الحديث قيادة حكيمة واعية وخاضت فى سبيل ذلك معركة ضارية مع المقلدين والجامدين فى الوقت الذى كان الادب المهجرى يرقب فيه هذا التحول العظيم فى الشرق العربى ويتعاطف معه ويناصره ويشيد به حيث التقت الاهداف وتعانقت الأرواح واجتمع الفريقان فى دعوة تجديدية واحدة . وتعرف الشباب على نتاج الفريقين فوجدوا فيه صورة صادقة لنفوسهم وتعبيرا واعيا عن تطلعاتهم ، فغزا قلوبهم واستحوذ على مشاعرهم . فاجتمعوا على فيضه فى تعانق وتجاوب عظيمين . واستلهموا مقاييسه الجديدة وفنونه البديعة وديباجته المشرقة الصافية وبذلك انبثقت عن هذا التلاقى والتجمع فى وجه المقلدين والمحافظين حركة جديدة من الشباب هى « جماعة أبولو » موضوع حديثنا فى الباب التالى ان شاء الله .

---

(١) ادب المهجر للناعورى ص ٧٢ .

الباب الرابع

التجديد فى القصيدة الغنائية

عند مدرسة أبولو

الفصل الاول

ابولو واتجاهها التجديدى

١ ـ تمهيد

أ ـ كان الدكتور احمد زكى أبو شادى يتابع حركة الصراع الدائر بين جماعة الديوان والمحافظين وفى نفس الوقت يسهم بأعماله الادبية منذ العقد الثانى من هذا القرن فى النهضة الادبية الحديثة ، وتطلعت نفسه الى ان يؤسس مدرسة شعرية تحقق فى شعرها رسالة التجديد التى نادى بها مطران وجماعة الديوان وساروا فيها خطوات رائدة . « ولعل ذلك الطموح .. هو الذى دفعه الى ان ينأى بنفسه عن الصراع والانضواء تحت لواء حركة من حركات الشعر التى كانت تصطرع فى عنف ، وحاول ان يستفيد من الجميع لأنه كان يشعر أنه سيرث كل حركات التجديد وسيبلورها ويقودها فى تيار آخر يحمل بين أمواجه كل هذه النزعات المتلاطمة المتصارعة » (١) . كما كان الادباء الشبان يراقبون هذه التيارات العنيفة عن كثب ، ووقفوا منها فى وجل وحيرة وتطلعوا فى نفس الوقت الى ان يكون لهم نصيب من الخلود ونباهة الشأن . ولكن كيف يتأتى ذلك وسط معركة فاقت فى ضراوتها كل التصور ؟ .

ب ـ وبعد انقشاع سحب معركة الديوان الضارية مع المحافظين، وركود ريحها بدأ الجو الادبى يهدأ وتزول عنه تلك الخلافات الحادة العنيفة ويجد أبوشادى (٢) الجو مهيأ لتحقيق فكرته التى مازالت تلح

---

(١) جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث ص ١٦٨ .

(٢) أحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢ ـ ١٩٥٥) ولد بالقاهرة . ابوه الزعيم المعروف نقيب المحامين (محمد بك أبوشادى م ١٩٢٥) وزميل سعد زغلول ، ومصطفى كامل ، ومحمد فريد فى الجهاد الوطنى وكانت داره مقرا لندوة أدبية اسبوعية . وأم الشاعر أمينة نجيب (١٨٧٣ ـ ١٩١٧) وكانت أديبة تنظم الشعر وتتذوقه وأخوها الوطنى الشاعر « مصطفى نجيب » الذى كانت له جولات وطنية مشهورة . تلقى أبو شادى تعليمه الابتدائى والثانوى بمدارس القاهرة ثم التحق بكلية الطب ثم انقطع عنها سنة نتيجة لصدمة عاطفية سافر بعدها الى انجلترة لاتمام دراسته ومكث فيها الفترة من ١٩١٢ ـ ١٩٢٢ وفى هذه الفترة افتقد والدته فحزن عليها حزنا شديدا . ثم عاد الى القاهرة وقد تخصص فى علمى « الامراض الباطنية والجراثيم » وعمل بالوظائف الحكومية وتنقل فيها ما بين القاهرة والاسكندرية وبورسعيد حتى وصل الى وكيل لكلية الطب بالاسكندرية سنة ١٩٤٢ ولكنه آثر الهجرة الى أمريكا واستقر بها حتى توفى بها : كان
=

عليه ويزداد اقتناعا بهـا مع مرور الأيام ويتحلق حوله هـؤلاء الشبان الذين أوشكت آمالهم ـ فى المجد الذى كانوا يحلمون به ـ أن تتبخر ، ومن عصفت بهم أحداث الأمة الدامية واوصلتهم الى اليأس والمرارة . ويؤلف منهم أبو شادى جماعته الأدبية الجديدة التى أعلن ميـلادها فى سبتمبر سنة ١٩٣٢ واطلق عليها « جماعة أبولو » وهى جماعة أدبيـة توجه كل عنايتها وطاقتها للشعر والشعراء وتعمل على احلال التآخى والتعاون الكامل بينهم جميعا (١) . وكانت عضويتها مفتوحة لجميـع الشـعراء والادباء ومحبى الأدب عامة ، وانشأ لها ابو شادى مجـلة تحمل رسالتها الأدبية وتكون لسانها الناطق وسماها « مجلة أبولو » صدر العدد الأول منها فى سبتمبر سنة ١٩٣٢ أيضا . وقد جمعت فى عضويتها بين الكثير من الاتجاهات الأدبيـة المتعارضـة من كلاسيكيين ورومانسيين وغيرهم وبذلك كانت تمثل التجمع الجـديد المتصل بين الجديد والقديم ، وبين الأصالة والمعاصرة (٢) .

الى هنا ص ٤٩٠

جـ ـ وكان تأليف هذه الجماعة على هـذا النحو واحتضانهـا لجميع المواهب ومختلف التيارات الأدبية موضع نقد ومؤاخذة سرعان ما تطور الى هجوم وخلاف حاد بين أنصار هذه الجماعة من الشبان

=

موسوعة علمية وأدبية فقد كان الى جانب علم الطب يهوى تربية النحل والدواجن وكان مفتونا بالادب والشعر . أصدر كتابه « قطرة من يراع » فى جزأين عام ١٩٠٨ ، وديوانه الاول « أنداء الفجر » سنة ١٩١٠ وديوانه « الشفق البـاكى » سـنة ١٩٢٦ وأخـرج مجلات علمية وادبية عديدة ونشر دواوين اخرى عديدة منها « مصريات » ، و « رنين وأنين » وكان آخر دواوينه المطبوعة « وحى السماء » الذى أصدره وهو بالمهجر سـنة ١٩٤٩ وله دواوين اخرى لم تطبع هى « ايزيس » ، و « الانسان الجديد » « والنيروز الحر » ، و « أناشيد الحياة » كما أن له الكثير من القصص الشعرى والمسرحيـات الغنائية ـ اقرأ عنه بالتفصيل : رائد الشعر الحديث فى جزأين للدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ، الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الثالثة للدكتور محمد مندور ، وابوشادى وحركة التجديد فى الشعر العربى للدكتور كمال نشأت ، وجماعة أبولو للدكتور عبد العزيز الدسوقى .

(١) راجع المقال الافتتاحى الذى افتتح به أبو شادى العدد الاول من مجلة أبولو فى سبتمبر سنة ١٩٣٢ .

(٢) اختير أحمد شوقى رئيسا للجمعية (ولكنه توفى فى الرابع عشر من اكتوبر سنة ١٩٣٢ فخلفه مطران) وخليل مطران وأحمـد محرم (نائبى الرئيس) ، وأحمـد زكى ابو شادى (سكرتيرا) . ومن أعضائها : الدكتور ناجى ، والدكتور على العنـانى ، وأحمد الشايب ، ومحمود ابو الوفا ، وحسن كامل الصيرفى . راجع تفصـيل ذلك فى العدد الثانى من مجلة « أبولو » أكتوبر سنة ١٩٣٢ ، و « جماعة ابولو » .. ص ٣٢٥ وما بعدها ، دراسات فى الادب العربى الحديث ومدارسه (الحلقـة الاولى) ص ٢٤٩ وما بعدها .

وبين خصومها من دعاة التجديد قبل المحافظين . فنجد العقاد منذ مقاله الأول فى « مجلة أبولو » يهاجمها ويعترض على تسميتها بأبولو ، ويرد عليه الدكتور احمد زكى أبو شادى فى مقال تال وتتزايدالخلافات بينهما عندما يتناول أبو شادى ديوان العقاد « وحى الأربعين » بالنقد والتحليل ويظهر عن بعض نواحى التقصير فيه (١) . فيثور العقادويتهم الجماعة ورائدها بأنها ما قامت الا من أجل مناهضته والقضاء عليه وبتمويل من القصر ، وتتوالى المساجلات بين الفريقين ، العقاد وانصاره من جهة والشباب من جماعة أبولو من جهة ثانية ، ليس هذا فقط بل ان شباب ابولو ورائدها « أبا شادى » قدانطلقوا يعبرون‌عن اتجاهاتهم الجديدة فى أشعارهم واعطوا لأنفسهم الحرية فى استعمال الأوزان والتعابير والأخيلة والخواطر مما أثار عليهم بعض انصارهم وأصدقائهم فهاجموا طريقتهم ونعوا عليهم تجديدهم ، من ذلك مقال حسن‌الحطيم الذى نشرته مجلة ابولو والذى جاء فيه : « ولست أكتم صديقى أبا شادى ولا المدرسة الحديثة الآخذة بمبادئه أو الآخذ هو بمبادئها انى أصبحت وكثيرون مثلى لا نطيق هذه التيارات العنيفة (القوية)التى يحاولون أن يوجهوا بها الشعر .. أرجو أن أعتذر عن نفسى وعن‌جمهرة كبيرة من قراء اللغة العربية عن فهم ما تذهبون اليه مما تسمونه تجديدا ونحن نحسبه نسخا للأدب العربى والشعر العربى على السواء » (٢) .

وعلى الرغم من هذه الخصومات التى اخذت تتزايد مع مرور الأيام وخاصة بعد أن أحس الكثير من المحافظين بالخطر يتهدد قلاعهم وحصونهم فان ما نادت به هذه الجماعة من دعوة تجديدية تجاوزت أفكار المجددين‌ممن سبقوهم وما صاغه شعراؤها من أشعار ذات طابع جديد فى التعابير والأخيلة والخواطر والأوزان والقوافى كان له أثره الواضح فى مسار الحركة الادبية المعاصرة ، وكانت له خصائصه الفنية المشتركة فى الموضوعات والمعانى والأساليب والأخيلة والموسيقى .

٢ — « أبولو » جماعة أو مدرسة ؟ :

وبعد أن اختلفت آراء كثير من النقاد والباحثين حول هذا الاتجاه التجديدى أجدنى فى حاجة الى وقفة أستجلى فيها أمر هذا التجمع الأدبى وهل هو جماعة أو مدرسة ؟

---

(١) راجع مقال أبى شادى عن « وحى الاربعين » بمجلة أبولو عدد فبراير سنة ١٩٣٢ (المجلد الاول) ص ٦٩١ — ٦٩٤ .

(٢) من مقال حسن الحطيم « ابولو فى الميزان » المنشور بمجلة أبولو عدد يونية ١٩٣٣ (المجلد الاول) ص ١٢٢٦ .

ونعود الى العدد الاول من « مجلة أبولو » الصادر فى سبتمبر سنة ١٩٣٢ — والتى أصدرتها الجماعة باسمها لتبشر بمولدهاوتحمل أهدافها ، الا انها توقفت بعد صدور العدد الخامس والعشرين منها (١) فى ديسمبر سنة ١٩٣٤ — لنجد قانون هـذه الجماعة أو المدرسـة ، وكانت المادة الثالثة خاصة بأغراضها وهى : —

أ — السمو بالشعر العربى وتوجيـه جهود الشـعراء توجيهـا شريفا .

ب — ترقية مستوى الشعراء ادبيا واجتماعيا وماديا والدفاع عن صوالحهم وكرامتهم .

جـ — مناصرة النهضات الفنية فى عالم الشعر .

ومن هذه الاهداف نجد حرص الجماعة على خدمة الفن الشعرى والسمو به وخدمة رجاله والشادين به .

ولعل مقال الدكتور أحمد زكى أبو شادى فى العدد الاول من هذه المجلة أيضا يلقى بعض الاضـواء على جوانب أخرى من أهداف هـذه الجماعة . يقول فى هذا المقال : « لم نتردد أن نخص الشعر بهذه المجلة التى هى الاولى من نوعها فى العالم العـربى ، كما لم نتوان فى تأسيس هيئة مستقلة لخدمته هى « جمعية أبولو » وذلك حبا فى احلاله مكانته السابقة الرفيعة ، وتحقيقا للتعاون والتآخى المنشود بين الشعراء . وقد خلصت هذه المجلة من الحزبيـة ، وتفتحت أبوابهـا لكل نصـير لمبادئها التعاونية الاصلاحية .. وكما كانت الميثولوجيا الاغريقية تتغنى بألوهة « أبولو » رب الشمس والشعر والموسيقى والنبوة ، فنحن نتغنى فى حمى هذه الذكريات التى أصبحت عالمية بكل ما تسمو بجمال الشعر العربى وبنفوس شعرائه » (٢) . وأهم ما نلاحظـه فى هـذه الفقرة من المقال هو العمل على تحقيق التعاون والتآخى المنشود بين الشـعراء والبعد عن الحزبية التى ارثت نار الحقد والكراهية فى قلوب الكثير من الادباء ، وأن الجماعة تفتح ابوابها لكل نصير لمبادئها واتجاهاتها الاصلاحية التعاونية .

---

(١) جمعت هذه الاعداد فى ثلاثة مجلدات : الاول ويشتمل على احد عشر عددا من سبتمبر سنة ١٩٣٢ حتى يوليو سنة ١٩٤٣ ، والثانى ويشتمل على عشرة أعـداد من سبتمبر سنة ١٩٣٣ حتى يونيو سنة ١٩٣٤ ، والثالث يضم أربعة أعـداد من سبتمبر سنة ١٩٣٤ الى ديسمبر من العام نفسه .

(٢) من مقال للدكتور أبى شادى فى العدد الأول من مجلة أبولو سـنة ١٩٣٢ ، وراجع المقال فى كتاب رائد الشعر الحديث ٩٢/١

وهنا نسأل : هل استطاع اعضاء هـذه الجماعة فى ضـوء هـذه الاهداف أن يتعاونوا فيما بينهم من أجل تحقيقها وبلورة مذهب أدبى واضح له خصائصه ومميزاته ؟

وفى بداية الاجابة على هـذا السـؤال نستمع الى أحد أعضـاء الجماعة البـارزين وهو صـالح جودت الذى نراه يقول : « وانا قـد صحبت هذه الجماعة من صبحها الى مغربها ، أستطيع أن أقول أنها لم تكن مدرسة بالذات ، وانما كانت رابطة تنتظم عدة مدارس ، فيها المتقارب وفيها المتنافر ، وقد راح بعض عناصرها فى تلك الآونة (١٩٣٢ـ ١٩٣٥) يتأثر بالبعض الآخر ، وراح فريق منهم يخاصم الفريق الآخر ، حتى كنت تشهد ــ على صفحات مجلة أبولو نفسها ــ خصـومات بين شعراء الجماعة نفسها ، بل خصومات شعراء الجماعة مع غيرهم ، وهى جمة » (١) كما أنه يوضح لنا التعارض الواقع فى صفوفها بين دعوتهـا التجديدية وبين افساح صدرها لكل الاتجاهات وعلى الاخص المحافظ منها ، وكذلك التعارض بينها كدعوة تجديدية وبين أعدائها وخصوماتها مع أنصار ــ بل رواد ــ التجديد حيث يقول : « ولعلك يأخذك الدهش اذا قلت لك ان الصلات الشخصية ، قبل الصلات المذهبية فى الادب والثقافة ، كانت الوشيجة الاولى بين أفراد هذه الجماعة ، بدليل انها ــ والتجديد والتحرر والانطلاق هى الصفات الغالبة فيها ــ لم تخل من شعراء تقليديين ، بل لقد عقدت رياستها لامير الشعراء شوقى ، وهو شيخ التقليديين . ودليل آخر ، أنها ــ وقد قلت لك ان التجديد والتحرر والانطلاق هى صفاتها الغالبة ــ كانت على خصومة عارمة مع رواد أصحاب هذه الصفات فى الشعر المعاصر ، وفى طليعتهم العقـاد والمازنى ... دون عبد الرحمن شكرى » (٢) .

كما أننا نجد أعضاء الجماعة أنفسهم يتجهون اتجاهات مختلفة فى أشعارهم وكان زعيم هذه الجماعة « أبو شـادى » موسوعة شـعرية فوجدنا لهم الشعر الرومانسى والرمزى والواقعى وغير ذلك وسرعان ما أدى هذا الخلط فى المذاهب والتشعب فى الآراء الى الخصومات فيما بينهم فقام خلاف بين أبى شادى وعلى محمود طه انتهى بانفصال الاخير عن جماعة «أبولو» (٣) وبين أبى شـادى وكامل كيـلانى (٤) وبين ناجى

(١،٢) صالح جودت من كتابه « ناجى ــ حياته وشعره » ص ١٣٩

(٣) قام خلاف بينهما بعد ما وصف أبو شادى شعر على محمود طه بأنه شـعر الاحتذاء وكل بضاعته أسلوبه الغنائى دون أية طاقة شعرية ، وقيل ان السبب فى ذلك يرجع الى غيرة ابى شادى من نجاح على محمود طه الشعرى . راجع على محمـود طه حياته وشعره ص ٢٨٩ وما بعدها . وراجع عزيز اباظه شاعرا ص ١٣٥ .

(٤) قام احد محررى جريدة « الوادى » بشرح قصيدة « هجاء » ادعى أنهـا من

وعلى محمود طه (١) ، فمزقت هـذه الخلافات صفوفها وأطاحت بأهم الاهداف التى قامت الجماعة من أجلها حيث قضت هذه الخلافات على ما أرادوه من تحقيق التعاون والتآخى المنشود بين الشعراء . وفى هذا الجو المشحون بالحزبية والكراهية لا يمكن الدفاع عن مصالح الشعراء أو كرامتهم ، وأبيات ناجى التالية فى هجاء عبد الحميد الديب (٢) تدل دلالة واضحة على تقطيع هذه العلاقات وتقضى على كل أمل فى التعاون أو حتى فى المهادنة فيما بينهم . يقول ناجى هاجيا عبد الحميدالديب :

رجـــلا بالله أم حشـــــره ... سبحان من بعبيده حشـــره
يافخر « داروين » ومذهبه ... وخلاصة النظـــرية القـذرة
أرايت قردا فى الحديقـة قد ... قلتــه انثـــاه على شجره ؟
عبد الحميــد اعلم فأنت كذا ... ما قال « داروين » وما ذكره
يا عبقـــريا فى شـــناعته ... ولدتك أمك وهى معتذره (٣)

كما كان أعضاء الجماعة المنوط بهم حمل رسالة الشعر الجديدة من الشبان الذين يعـانون من الضيق والالم النفسى نتيجـة الاحداث السياسية والاجتماعية التى تمر بها البلاد فى تلك الفترة مما لا قـدرة لهم معه على احتمال نقد الناقدين أو سخرية الساخرين حتى ولو كان ذلك من أصدقائهم أو ممن ينتمون معهم الى هذه الجماعة .

وكان الدكتور ابو شادى رائد هذه الجماعة ــ مع تقديرنا الكامل لنبوغه ونشاطه الوفير ــ صاحب نفس مستوفزة قلقة طموحة متطلعة الى المكانة اللائقة بهذا النبوغ ، ولذلك استطاع خصومه استدراجه الى ما يثير غضبه ويوقعه فى المشاكل والاخطاء ، وقد عرضنا لبعض جوانب الصراع بينه وبين العقاد الذى استطاع به أن يثير حفيظة أبى شـادى

=

نظم كامل الكيلانى فى هجاء ابى شادى . راجع أبو شادى وحركة التجديد ص ٦٠ ومجلة أبولو عدد سبتمبر سنة ١٩٣٤ ص ٧٣

(١) فقد نقد الدكتور طه حسين ديوان ناجى « وراء الغمام » فى جريدة « الوادى » وفضل « على محمود طه » على « ناجى » صاحب الديوان وكان ذلك بداية وقيعة بين الشاعرين . راجع ناجى حياته وشعره ص ٩٣ ، ٩٤ .

(٢) فقد تنكر الديب لناجى بعد صداقته وصحبته الطويلة له فهجاه ناجى بهذه الابيات تحت عنوان « هجو طفيلى » . راجع ناجى حياته وشعره ص ٧٩ ، ٨٠ .

(٣)ديوان ناجى ص ١٦٠ وقد كتب فى هامش الصفحة يشرح مدلول عنوان هـذه الابيات (هجو طفيلى) . اسم هذا الطفيلى : عبد الحميد وكان عبد الحميد هـذا ــ رحمـه الله ــ رجـلا يعيش على هامش الادب ، وكان كثير المطـالب من الادباء ، ومن الشاعر خاصة .

ويغضبه مما كان سببا فى تجمع انصار العقاد ضد أبى شـادى واعلان الحرب عليه (١) .

كانت هذه الخصـومات وتلك المشـاكل المتزايدة مع مرور الزمن سببا فى توقف جماعة أبى شادى الادبية وعدم مقدرتها على النضـال والصمود أمام التيارات المناوئة والمعارضة وانتهت مجلة « أبولو »هذه النهاية السريعة وضاعت معها أهداف هذه الجماعة واحتوتها تيارات الحياة الصاخبة .

هذه هى الصورة العامة التى يمكن أن نرسمهـا لهـذه الحـركة الشعرية من حيث اهدافها واتجاهها الادبى وعلاقاتها بالآخرين ، وما صادفت من عقبات حتى انتهت الى تلك الحال التى الجأت أبا شادى الى اعلان توقف مجلته الادبية « أبولو » والحجر على نشـاطه الادبى فترة من الزمن .

ولعل هذه الصورة وتلك الملابسات التى توحى بالتناقض وعـدم التخطيط الواضح والالتزام بمذهب أدبى محدد هى التى دفعت بالكثير من النقاد والباحثين الى نفى صفة « المدرسة » عن هذا التجمع الادبى واعلنوا أن هذه الجماعة تفتقد التخطيط الفنى منذ بداية نشأتها ولم تلتزم بمنهج واضح فى صناعة الشعر ونظمه . وكانهذا هو رأىالدكتور مندور وتابعه الكثير من النقاد والباحثين أمثال شوقى ضيف وصالح جودت وعبد العزيز الدسوقى وغيرهم (٢) .

وفى بداية مناقشة هذه الآراء نشير الى أن هـذه الملابسات التى رافقتنشأة هذا التجمع الادبىسرعان ما اتضحتأبعادها أمام أبىشادى واخذ فى توضيح موقفه منهـا واعلان الرأى فيهـا . ففيمـا يختص باحتضان أبولو لكثير من الاتجاهات الادبية واجتماعالخليط منالشعراء الكلاسيكيين والرومانسيين والرمزيين وغيرهم فىرحابها . فانأباشادى قد أجاب على ذلك بقوله : « لقد انتهى هذا العبث منذ أول عدد صدر من هذه المجلة ومنذ تأسيس (جمعية ابولو) برئاسة المغفور له أحمد شوقى بك الذى لم يعرف فيها ابان حيـاته وهو رئيسـها المبجل الا بشهادة ميلاده فقط فدعونا من هذه الألاعيب » (٣) .

---

(١) راجع ص ٤٩٠ ، ٤٩١ من هذا البحث .

(٢) راجع محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى لمندور (الحلقة الثانية) ص ٦ وما بعدها ، والادب العربى المعاصر لشوقى ضيف ص ٧٠ ، وجمـاعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث لعبد العزيز الدسوقى ص ٢٨٢ وما بعدها .

(٣) مجلة أبولو المجلد الاول العدد السادس سنة ١٩٣٣ ص ٧٠٦

واما بالنسبة الى عدم التزام الشاعر الواحد بمذهب معين واحتواء شعره على كثير من المذاهب المختلفة فان ابا شادى كان لايرى فى ذلك تناقضا او انتقاصا من قيمة الشعر او الشاعر لأن القاسم المشترك بين المذاهب الادبية عموما ينبغى أن يكون روح الشعر ذاته — الشعر الاصيل الرفيع — بغض النظر عن صورة التعبير عن الموضوعات التى يتناولها (١) يقول أبو شادى : « ولقد وصفت مدرسة أبولو بأنها كانت مدرسة جد متسامحة وهذا صحيح ولكنه تسامح لا يعرف التذبذب فى المبدأ الاساسى » (٢) وهو التعبير عن الشعور تعبيرا فنيا اصيلا ولم يكن ابتذالا ولا اجترارا لما سبقه .

وفى سبيل الحكم على هذا التجمع الأدبى واستخلاص أهم مميزاته الادبية فانه لا يصح أن ننظر الى ذلك النفر الذين كتبوا أو دبجوا بعض القصائد ونشرتها مجلة أبولو لأن أبا شادى قد أفسح من صدر مجلته لهؤلاء تنفيذا لسياسة التعاون الادبى التى حرص عليها واعلنها مبدأ من مبادىء جماعته ، وكذلك رغبة منه فى عقد موازنات ادبية واسعة بين ما ينشره للتقليديين أو الكلاسيكيين المجددين . . . والمجددين . فأمثال هذه الموازنات من شأنها أن تزيد فى رصيد محبى التجديد ، وتكون كعامل مساعد فى اثبات حركة أبولو التجديدية . يقول أبو شادى موضحا ذلك فى العدد الخامس من مجلة ابولو : « ويطيب لنا أن نرد على أى نقد معين يوجه الى ما ننشره . ولكننا نأبى أن نقصر المجلة على لون واحد فى الأدب الشعرى خصوصا فى دور الانتقال الحالى من النزعة الكلاسيكية الى النزعة الرومانطيقية اذ يساعد نشر النماذج المختلفة على الموازنة المفيدة وعلى التعرف على المدارس الشعرية المتنوعة القائمة فى العالم العربى ، وهو تمهيد لابد منه وعلى الأخص فى العام الأول من حياة هذه المجلة قبل أن يجتذب المجددون من انصارها أعيان الشعر الى الوجهة الخاصة التى تنطق بها مبادئها وروحها الفنية » (٣) .

ولذلك يجب أن ننظر الى الانتاج الشعرى الذى يمثل الاتجاه الغالب على هذه الحركة ويمثل أصحابه العناصر الاساسية لهذا التجمع الأدبى كأبى شادى وناجى والهمشرى والصيرفى وعلى محمود طه وصالح جودت وهؤلاء — بلا ريب — كان شعرهم يمثل اتجاها متقاربا ومذهبا تجديديا واضحا حيث كانوا جميعا يؤمنون بالرومانسية المذهبية نتيجة

---

(١) راجع دراسات أدبية (الحلقة المائة والسابعة والاربعون) من سلسلة « مصر وأمريكا » ص ١

(٢) السابق والصفحة .

(٣) مجلة ابولو (المجلد الاول) العدد الخامس سنة ١٩٣٣ ص ٥١٠ ، ٥١١

عوامل كثيرة متشابكة منها الظروف السياسية القاسية فى تلك الفترة التى رافقت قيام ابولو وحياتهم الخاصة المتقاربة واطلاعهم على الثقافة الغربية واعجابهم المتزايد بالاتجاه الرومانسى فيها ، وبذلك سارمعظم شعرهم فى هذا الاتجاه الرومانسى . وسيتضح لنا ذلك بجلاء فى تضاعيف هذا الباب الذى يتناول النواحى التجديدية لدى شعراء أبولو .

وكان ابو شـادى بجهوده التى خدمت حركة أبولو خدمة جليلة استاذ هذا الاتجاه وحادى ركبه ، ويعترف الكثير من الشعراء المنضوين تحت لوائه صراحة بأستاذيته لهم وتأثرهم باتجاهه التجديدى ومبادئه التى عملوا على تحقيقهـا ونشرها . يقول السـحرتى : « وهل ينسى شباب هذا الجيل فضل هذا النابغة وقد وجهه الى الشعر الفنى وعلمه الطلاقة البيانية وشق له طريق التجديد » (١) .

وهذا ما يقرره الدكتور ناجى حيث يقول عن ابى شادى « وبشباته المتاز خلق مدرسة ورفع علما واخرج الى النور شعراء كانوا بغير حق فى الظلمات لا يستطيعون أن ينكروا لحظة انه وسع أفق الشعر العربى وخرج به عن قيود أثقلته وقعدت به أجيالا طوالا » (٢) .

فاذا عدنا الى ذلك النفر الذى انكر اسباغ صـفة المدرسـة على « ابولو » وأطلقوا عليها « جماعة » . فاننا نجدهم ينظرون الى المذاهب الادبية الغربية ويدرسون ظروف نشأتها وطبيعة وجودها فاذا مااتفق ذلك لتجمع أدبى عندنا كان جديرا باطلاق لقب « المدرسية » عليه والا فلا . وهذا ولا شك منهج غير مستقيم بعيد عن الصواب فلكل ثقافة ظروفها وطبيعتها الخاصة وليس بلازم ان نقتفى آثار الغرب ونطبقهـا فى حرفية مع ما بين الثقافتين من فروق عديدة تفرضها طبيعة الحيـاة السياسية والاجتماعية والفكرية والثقافية . وكان من نتيجة هذا الاتجاه ان وجدنا هؤلاء السائرين فى ركب الثقافة الغربيـة يقعون فى كثير من الخلط والتضارب فى أحكامهم على هذا التجمع الادبى . فبينما نجـد الدكتور مندور يذهب الى « أن « جماعة ابولو » ومجلتها لم تكونا مدرسة شعرية ادبية متجانسة ومذهبا ذا خصـائص مميزة » (٣) نجـده بعـد سطور من هذا القول يقول : « لا نستطيع ان ننكر أن حركة « أبولو » قد احدثت نهضة شعرية كبيرة وساعدت على تبيين الاتجاهات والمذاهب فى الشعر المصرى الذى عاصر هـذه الحركة والتى تلاها » (٤) بل انه

(١) ازهار الذكرى للسحرتى ص ٣ .
(٢) مقدمة ديوان أطياف الربيع لابى شادى بقلم ابراهيم ناجى ص د .
(٣) الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثانية) ص ٦ .
(٤) السابق ص ٧ .

يعترف صراحة بأن الطابع العام لهذه الجماعة هو طابع الشعر الوجداني حيث يقول : « وبالرغم من ان رائد هذه الجماعة احمد زكى ابا شادى قد نظم « أوبرات » اى مسرحيات غنائية ، كما نظم قصصا شعرية بالرغم من انه أفسح صدره وصدر مجلته لكافة أنواع الشعر والشعراء من تقليديين ومجددين ، ووسط بين الطرفين الا أن الطابع الذى غلب على هذه الجماعة وبخاصة على روافدها من الشبان طابع الشعر الوجدانى » (١) .

كما نجد الدكتور احمد هيكل لا يميل الى تسمية هذا الاتجاه باسم « جماعة أبولو » ولا يرى اطلاق اصطلاح « مدرسة » عليه ويؤثر تسميته باسم يحدد طابعه الفنى وهو « الاتجاه الابتداعى العاطفى » ولكنه يقول بعد سطور من هذا القول ان هذا الاتجاه الشعرى « يشكل مجموعة من الخصائص الفنية المشتركة التى تجعل منه اتجاها متمايزا بين اتجاهات الشعر لكنها لا تصل به الى مستوى المدرسة الفنية ذات الاسس الفلسفية المحددة والقيم الفنية الفريدة » (٢) .

فكيف يكون لهذا الاتجاه من الخصائص الفنية المشتركة ما يجعله اتجاها متمايزا بين اتجاهات الشعر ولا يمكنه بعد ذلك أن يطلق عليه مدرسة ؟ .

وصالح جودت بعد ان نفى نفيا قاطعا أن تكون أبولو مدرسة واورد من الادلة ما يؤيد به هذا الرأى (٣) ، نراه يثبت أن هذا الاتجاه كان مدرسة شعرية واضحة يقول : « كنا نخرج أنا والهمشرى من المدرسة فنلتقى بشاعرين يكبراننا وكان المستقبل يتهيأ لهما يومئذ هما ناجى الطبيب وعلى محمود طه المهندس فكنا نجلس نحن الاربعة على شاطىء النيل « بالمنصورة » نقضى أجمل ليالى العمر فى حديث الادب والشعر والجمال .. كانت هذه الصحبة « مدرسة » جديدة فى الشعر تقاربت خطوطها فى ذلك العهد الى حد أن اختلط شعرنا على الناس فى كثير من الاحيان الى حد أن أحدا منا نحن الاربعة لم يكن يعرف من التلميذ ومن الأستاذ فقد أفاد كل منا بصحبة الآخرين » (٤) ويقول فى ديوانه ليالى الهرم : « تعثرت فى الدراسة لأننى اتصلت « بمدرسة » جديدة فى الادب والشعر والنقد كانت ناشئة يومئذ سنة ١٩٣٢ ولكنها

---

(١) قضايا جديدة فى ادبنا الحديث(منشورات دار الآداب — بيروت) ص٥٥،٥٦

(٢) تطور الادب الحديث فى مصر ص ٣١٢ .

(٣) راجع رأى صالح جودت ص ٥٣٠ من هذا البحث .

(٤) بلابل من الشرق ص ٩ ، ١٠ ، وراجع مقدمة ديوان ليالى الهرم .

على حداثة سنها كانت أشد ما تكون ازدهارا وتأثيرا فى الادب المصرى الحديث وهى « مدرسة أبولو » (١) .

وفى الكلمة التى كتبها عن السحرتى ضمن كتاب دراسات فى النقد المعاصر الذى اصدرته رابطة الأدب الحديث بالقاهرة يقول : « زاملت السحرتى وزاملنى فى « مدرسة » ابولو الشعرية التى أسسها المرحوم الدكتور احمد زكى أبو شادى عام ١٩٣٢ ، وكنا نسهم فى نشاط « المدرسة » الأدبى والثقافى والصحفى والنقدى بروح ملؤها الشباب والاخاء والتعاون ، وكانت « المدرسة » حدثا ادبيا كبيرا فى حياتنا الأدبية منذ نهاية الثلث الأول من القرن العشرين ... » (٢) .

وفى الجانب الآخر نجد السحرتى يذهب الى ان « أبولو » مدرسة شعرية فيقول « وفى رحاب « مدرسة أبولو » دبجت القصائد منذ عام ١٩٣٤ الى عام ١٩٤٢ » (٣) وفى مقاله « جماعة أبولو » الذى ضمنه كتاب مدرسة أبولو الشعرية يقول : « ونحن اذ نتحدث عن هذه الجماعة انما نتحدث عن مدرسة حقيقية ، كانت تعتمد فى الغالب على الاتجاه الرومانسى ، وكانت تمتح من بئر واحدة هى بئر الفن الصافية ، وكانت تضم أدباء وشعراء من ذوى الرهافة والحساسية مع وفاق كبير فى التفكير والمزاج » (٤) بعد أن يذكر بعض أعضاء هذه المدرسة كحسن كامل الصيرفى ، وصالح جودت ، ومختار الوكيل ، والهمشرى ممن يكونون مجموعة متكاملة متعاطفة تتغنى بالموضوعات الرومانسية ، وجدانية وغزلية ، وتأملية وطبيعية يقول : « وقد كان أبو شادى بلا مراء ملهم « المدرسة » فى مذهبها الابتداعى ، وحامل لواء التجديد منذ شبابه الى أن فارق الحياة ، وان كان هذا المعلم أقفل عينيه ، فقد فتح عيونا كثيرة وأذهانا عامة ، بسعة علومه ، وطلاقة بيانه وقوة تعبيره ودقة معانيه وتصويره ، ولا أدرى ما يكون معنى المدرسة ان لم تكن هذه الجماعة مدرسة حقيقية » (٥) .

وكان الدكتور خفاجى من أوائل من كتبوا عن حركة أبولو الشعرية وروادها كتابة منهجية واضحة . فقد أخرج الطبعة الاولى من كتابه « رائد الشعر الحديث » عام ١٩٥٣ ودرس فيه شاعرية أبى شادى

---

(١) ديوان ليالى الهرم ص ٤

(٢) دراسات فى النقد المعاصر ص ٣٣٤ (دار الطباعة المحمدية) دون تاريخ .

(٣) النقد الادبى من خلال تجاربى ص ١٥٧

(٤) كتاب مدرسة ابولو الشعرية ص ٧

(٥) السحرتى من مقاله : « جماعة ابولو » بكتاب مدرسة ابولو الشعرية ص٩٤٨

ومذهبه الشعرى وعرض للآراء والدراسات التى كتبت عن الشاعر ومدرسته الشعرية ، كما أصدر كتابيه « **مذاهب الادب** » و « **قصص** من التاريخ » عام ١٩٥٣ ، وفيهما دراسة وافية عن مدرسة ابولو الشعرية . ثم كانت موسوعته « قصة الادب المعاصر » فى اربعة اجزاء سنة ١٩٥٦ ، وفى الجزء الثالث منها خص مدرسة ابولو بدراسة منهجية تحت عنوان « مدرسة أبولو واثرها فى الشعر المعاصر » وفيها يقول « ولا شك ان مدرسة أبولو كانت هى أول مدرسة أدبية حرة مجددة عرفها الشعر المصرى والعربى الحديث ، كما كانت مدرسة بكل ما فى هذه الكلمة من معان ، فلها آراؤها فى الادب وفى النقد ، وفى الشعر وفى التجديد ، ولها مجالاتها ومؤلفاتها ودووانينها .. » (١) ولهذا يرى أن : « دعوة أبولو لا تبعد عن دعوة الرومانسية » فقد دعا ادباؤها الى : (٢)

١ — الثورة على التقليد ، والدعوة الى الاصالة والفطرة الشعرية ، والعاطفة الصادقة واطلاق النفس على سجيتها ، والى الطلاقة الفنية ، والبعد عن الافتعال ، والى التناول الفنى السليم للفكرة والمعانى والموضوع .

٢ — البساطة فى التعبير والتفكير ، وفى اللفظ والمعنى والاخيلة ، ويتبع ذلك التحرر من القوالب والصيغ المحفوظة واساليب القدماء .

٣ — تركيز الاسلوب ، والرجوع الى النفس والذات والى العاطفة الانسانية الصادقة والاتجاه الى الشعر الغنائى العاطفى ، والى التأمل الصوفى .

٤ — الغناء بالطبيعة الجميلة وبالريف الساحر .

٥ — الغناء بالوحدة والالم والسأم والقلق النفسى والعذاب الروحى .

٦ — العناية بالوحدة العضوية للقصيدة ، وبالانسجام الموسيقى .

وهذا الاتجاه العام لمدرسة ابولو هو نفس الاتجاه الرومانسى من الآداب الاوربية .

لقد استطاع رواد « ابولو » أن يرسوا دعائم مدرسة جديدة ، وأن يواصلوا لها تقاليدها واتجاهها التجديدى ، وأن يغيروا من الشكل والمضمون اللذين استقرا للقصيدة العربية على أيدى شعراء المدرسة الكلاسيكية ولكنهم مع ذلك لم يقتلعوا هذه القصيدة من جذورها الاصلية التى قامت عليها طول خمسة عشر قرنا من الزمان ، ولم يهدموا أصولها ومقوماتها التى ثبتت لها على امتداد هذا التاريخ الطويل .

---

(١) قصة الادب المعاصر ٥٨/٣

(٢) دراسات فى الادب العربى الحديث ومدارسه (الحلقة الاولى) ص ٢٦٥

ومن كل ما قدمناه يتبين لنا أن « أبولو » مدرسة شعرية ذات اتجاهات تجديدية ومذهب شعرى له أصوله وقواعده ، وأن انكار البعض من النقاد والباحثين اطلاق صفة « المدرسية » عليه انما جاء من التزامهم بالمفاهيم والمقاييس الغربية التى لا يصح تحكيمها فى ادبنا العربى واقحامها عليه لأن فى ذلك من الظلم والاجحاف بأدبنا ما لا يقره ناقد منصف يتحرى الحقيقة ويلتزم الحيدة التامة فيما يصدره من احكام وآراء .

٣ ـ ثقافة اعضاء مدرسة أبولو وعلاقتهم بالاتجاهات الادبية الاخرى :

وحتى تكون لدينا صورة كاملة عن اعضاء مدرسة ابولو واتجاههم التجديدى نتعرف على ثقافة البعض منهم وعلاقتهم بالمدارس الادبية الاخرى . واذا رجعنا الى احمد زكى أبى شادى فاننا نجده قد تعود منذ طفولته أن يلتقى بأصدقاء ابيه ومعارفه من الادباء الذين يجتمعون فى « صالون » ابيه الادبى ، وكانت ميوله الادبية التى ورثها عن أبيه ومعارفه من الادباء الذين يجتمعون فى « صالون » أبيه وأمه وخاله واضحة ، نمتها هذه اللقاءات وصقلتها حتى بدأ يكتب فى مجلة « الظاهر » التى كان يصدرها والده منذ سنة ١٩٠٥ . كما أصدر كتابه « قطرة من يراع » فى جزأين عام ١٩٠٨ وديوانه « انداء الفجر » سنة ١٩١٠ ،وقد ذكرنا من قبل اعجابه بمطران واعتراف أبى شادى بأستاذيته له ، كما كان معجبا بشعراء المهجر فى أمريكا الشمالية ويراهم انموذجا للاخوة والتعاون فى ميدان الادب ينبغى على الشعراء المصريين ان يقتدوا به ، كما نجده يجعل من عبد الرحمن شكرى زعيم مدرسة بنى مفاخر ـ لن تموت ـ للشعر العربى الحديث ، وما تركه وما زال يترك أثره فى جميع دارسيه حيث كانت شاعريته تحتضن الحياة جميعها ، وتصور الوجودبأسره لانه شاعر عبقرى لا يقف دون التعبير عن شعوره حيال الكون كله (١) مما يوضح اتصاله العميق بالمذاهب التجديدية الحديثة وتفاعله معها وتأثره بها . كما كانت الفترة التى قضاها فى انجلترة لدراسة الطب والتى امتدت الى عشر سنوات فى الفترة من (١٩١٢ ـ ١٩٢٢) كافية لاطلاعه على الآداب الانجليزية ومعايشة مذاهبها واتجاهاتها الادبية حتى فتن ببعض الشعراء الرومانتيكيين الانجليز وتأثر بهم تأثرا عظيما كان له أثره الواضح فى انتاجه الشعرى والادبى عامة منذ صباه الباكر . وكانت الصفة الغالبة على شعره والمميزة له هى الطابع الوجدانى حيث نراه يحرص على ذلك

---

(١) راجع قضايا الشعر المعاصر ص ٨٥

ويدعو اليه دائما . ففى كتابه « قطرة من يراع » الصادر سنة ١٩١٠ يدعو الى الصدق الشعورى ويهاجم التصنع والمحاكاة فيقول : « عماد الادب والشعر خاصة انما هو الصدق والوفاء للطبيعة لا التصنع والمحاكاة الشائعة ومجافاة الطبيعة . وانى اعتبر التمكن اللغوى من أحسن أدوات الشعر على أن يترك للروح الشعرية اختيار ما يلائمها فى حالات النظم المختلفة لا أن تفرض عليها تلك الادوات فرضا فيعرقل بهذا الفرض البناء الفنى أو يشوه » (١) .

وكان ناجى (٢) وكيل جماعة أبولو واحد أعضائها البارزين يحب الادب ويعشقه منذ صباه حتى انه عندما نجح فى الشهادة الابتدائية وسأله والده عن الهدية التى يريدها طلب منه كتابا ، فاشترى له رواية « دافيد كوبر فيلد » لشارلز ديكنز الاديب الانجليزى واستعان على فهمها بالقاموس فأعجب بها . وأعاد قراءتها مرات حتى كاد أن يحفظها وبذلك تجمع له من ذلك محصول لا بأس به من الفاظ اللغة الانجليزية . كما قرأ لشوقى فى هذه السن قصة « عذراء الهند » ، وكثيرا من شعره الذى أعجب به ، وقرأ ديوان حافظ وديوان الشاعر الشريف الرضى وافتتن بالشريف الرضى وأخذ يقلد ديباجته فى منظوماته الاولى كما

---

(١) قطرة من يراع فى الادب والاجتماع ٢/٤٠ ، ٤١ .

(٢) ابراهيم احمد ناجى القصبجى ولد بالقاهرة فى ٤ من مارس سنة ١٨٩٦ كما يذكر توامه وشقيقه « محمد ناجى » وكان ابوه يعمل بمصلحة التلغرافات (البرق) حتى وصل الى سكرتير عام بها ، دخل المدرسة الابتدائية والثانوية وكان متفوقا فى دراسته وقد وجد فى والده الذى كان ينزع الى قراءة الآثار الادبية فى العربية والانجليزية موجها ممتازا واقبل على مكتبة أبيه يتزود منها ويقرأ فيها ما راق له . ودخل كلية الطب سنة ١٩١٦ ، وتخرج منها سنة ١٩٢٣ (ذكر الدكتور احمد هيكل فى هامش ص ٣٠٠ من كتابه تطور الادب الحديث فى مصر انه اتم الدراسة فى كلية الطب سنة ١٩٢٢ ولعله سبق قلم أو خطأ مطبعى) وعمل طبيبا فى مستشفيات سوهاج والمنيا والمنصورة ثم القاهرة حتى وصل الى منصب مدير القسم الطبى بوزارة الاوقاف ، وطلب احالته الى المعاش فى أواخر عام ١٩٥٢ واراد أن يتفرغ لعيادته الخاصة بشبرا الا ان المنية عاجلته فى ٢٤ مارس سنة ١٩٥٢ وكان مغرما بالادب شغوفا به حتى نظم الشعر وهو فى الثانية عشرة من عمره وظل يغذى مواهبه الادبية بقراءته فى اللغة الانجليزية والفرنسية والعربية . وقد خاض فى بداية حياته تجربة عاطفية مريرة لازمته آثارها طوال حياته مما طبع نفسه بطابع الحزن والكآبة وان غلف ذلك بفكاهته الخفيفة وروحه المرحة وكان ينشر شعره فى المجلات والصحف اليومية حتى كانت مجلة ابولو فاخذ ينشر فيها أشعاره ، ثم اخرج أول دواوينه الشعرية « وراء الغمام » سنة ١٩٣٤ ثم نشر سنة ١٩٥١ ديوانه الثانى « ليالى القاهرة » وبعد وفاته نشرت له دار المعارف بمصر ديوانه الثالث « الطائر الجريح » سنة ١٩٥٣ ثم جمعت وزارة الثقافة انتاجه الشعرى ونشرته فى ديوان واحد ظهر سنة ١٩٦١ وقد كتب وترجم بعض القصص والمسرحيات مثل « مدينة الاحلام »
=

حفظ كتابا فى العروض والقوافى (١) . ويقول فى قصة اهداء قصة «دفيد كوبر فيلد» اليه « الحق اننى لا أدرى أأحسن الى القدر أم أساء. ابى كان يحبب ديكنز الى ليصقل شعورى ويزرع فى الانسانية ويعلمنى التأمل والملاحظة ، اما ديكنز ، فقد حبب الى الادب على الاطلاق . واما دافيد كوبر فيلد ، فقد خلق منى شاعرا ، وجعلنى ابحث لى عن « دورا » اخرى أشرب من عينيها كأس الحياة ، وأتلقى من شفتيها اسرار الوجود ، سامحه الله مرة ثانية ، لقد عذبتنى « دورا » هذه وشطرت روحى شطرين » (٢) .

ولعل فى ذلك ما يلقى كثيرا من الضوء على جانب مهم فى ثقافة ناجى ويكشف عن رهافة حسه ورقة مشاعره وحبه للخير والجمال وسمو خياله الشعرى مما تميز به طوال حياته . وقد اتقن اللغة الانجليزية واحسن الفرنسية والالمانية . وكان شاعره الاثير فى الانجليزية « شكسبير » وفى الفرنسية « ألفريد دى موسيه » ثم « بودلير » وقد ترجم لهم واهتم بقراءة اعمالهم وتأثر بهم فى مذاهبهم واتجاهاتهم الادبية حتى كان شعره ذا طابع رومانتيكى واضح . وكان ناجى بهذا الاتجاه شاعر الحب والجمال او كما يسميه العقاد « شاعر الرقة العاطفية »(٣) اما عن علاقته بالمذاهب الاخرى وتأثره بها فانه تعرف بمطران فى سن مبكرة وقرأ الكثير من شعره بل كان يحفظ اغلبه . ولندع الشاعر نفسه يوضح لنا علاقته هو وأبو شادى بالمدارس الادبية المعاصرة . يقول فى المقدمة التى كتبها لديوان ابى شادى « أطياف الربيع » : « كنا فى صبانا نقرأ شعر مطران كما نقرأ شعر حافظ وشوقى . وقد ترك الثلاثة فى آثارا لا تمحى . ولكن أعتقد أن اثر مطران علينا كان قويا واضحا ، فاذا كتبنا اليوم شعرا نسميه حديثا أو جديدا ، فمن فضل ذلك الرجل.

و « الحرمان » و « النوافذ المغلقة » ونشر عدة مقالات فى الفلسفة والنقد والاجتماع واصدر بعضها فى كتب ونشر له بعد وفاته ترجمة ودراسة لديوان « ازهار الشر » للشاعر الفرنسى شارل بودلير . راجع عنه ناجى حياته وشعره ، بلابل من الشرق لصالح جودت، الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثانية) للدكتور محمد مندور ، قصة الادب المعاصر الجزء الرابع للدكتور محمد عبد المنعم خفاجى .

(١) راجع ناجى حياته وشعره ص ٣٣ ، ٣٤ .

(٢) مدينة الاحلام ص ٣ سنة ١٩٣٧ . وراجع السابق ص ٢٦ .

(٣) هذا هو العنوان الذى اتخذه العقاد للكلمة التى قدم بها كتاب صالح جودت « ناجى حياته وشعره » .

وشد ما اخشى الا تعرف تلك اليد التى أسلفها وتوارى كعادته ، مدعيا انها ليست له ، وانها لغيره »(١) .

ولعل فى ذلك ما يوضح أهمية مطران فى حياة رائدى جماعة ابولو (أبو شادى وناجى) وأثره البعيد فى تكوين اتجاههما الادبى بل ان ناجى يستطرد فى هذه المقدمة ليؤكد ان لمطران الفضل الاكبر فى توجيه جماعة ابولو حيث يقول : « اذن ، فالمدرسة الحديثة التى يتكلم عنها أبو شادى وحسن الصيرفى وصالح جودت والشابى وغيرهم ، هى رجع الصدى لذلك الصوت البعيد الذى ردده مطران فى غير ضجة ولا ادعاء » (٢) .

ولعلنا وقد عرفنا ثقافة وعلاقة رائد جماعة ابولو ووكيلها بالمذاهب الادبية الاخرى وما كان لهما من اطلاع واسع على الآداب الغربية الاخرى ، وتأثرهما بها نستطيع ان نقول ان معظم شعراء أبولو أو بتعبير ادق من يمثلون الدعامة الكبرى لجماعة ابولو كانوا من الشباب الذى تثقف بالثقافة الانجليزية خاصة واطلع على آدابها والمذاهب الادبية لها كما اتصل بالانتاج الشعرى لرواد النهضة فى العصر الحديث من أمثال مطران والعقاد وشكرى والمازنى وشعر المهجر الذى كان قريبا من نفوسهم فأقبلوا عليه وتزودوا منه وعاشوا فى رحابه فتأثروا به تأثرا عظيما كما كان للظروف القاسية التى كانت تمر بها البلاد قبيل تكوين هذا الاتجاه الادبى الجديد وما كانت تعانيه من عسف وتنكيل وكبت الحريات وتكميم للافواه أثره الواضح على نفوس شبابنا وشعرائنا . فى تلك الفترة العصيبة مما طبع شعر بعضهم بطابع الضيق والالم النفسى أو الانطواء والهروب الى عالم الرؤى والاحلام . ومن هؤلاء الشعراء « حسن كامل الصيرفى » (٣) .

لقد كان معظم شعراء أبولو أو بتعبير

---

(١) من المقدمة التى كتبها ناجى لديوان « أبى شادى » « أطياف الربيع » سنة ١٩٣٣ .

(٢) السابق والصفحة .

(٣) حسن كامل الصيرفى « ولد فى ٦ من سبتمبر سنة ١٩٠٨ بمدينة دمياط ولم تشأ ظروفه أن يتم دراسته فغادر المدرسة عام ١٩٢٥ وهو فى بداية المرحلة الثانوية واخذ فى تثقيف نفسه بالقراءة والاطلاع ثم اشتغل بوظيفة فى وزارة الزراعة حتى عام ١٩٤٢ حيث انتقل الى سكرتارية مجلس النواب ثم انتدب سكرتيرا لتحرير صحيفة « المجلة » التى أنشأتها وزارة الارشاد وقد أخذ بنشر شعره فى أواخر العشرينات بمجلة «العصور» ثم فى مجلة « أبولو » ، واخرج ديوانه الاول « الالحان الضائعة » سنة ١٩٣٤ . ثم نشر ديوانه الثانى باسم « الشروق » سنة ١٩٤٨ ، ثم صدرت له ثلاثة دواوين اخرى مجتمعة فى ديوان واحد سنة ١٩٦٠ بعنوان « صدى ونور ودموع » وقد أصيب الصيرفى فى حياته

ومحمد عبدالمعطى الهمشرى (١٩٠٨ — ١٩٣٨) (١) فاذا أضفنا الى هذه الظروف السياسية الطاحنة ، والعوامل الاخرى التى كونت ثقافة رواد أبولو وانعكست آثارها على نفوسهم ومشاعرهم ما حدث للكثير منهم من تجارب عاطفية فى مقتبل شبابهم وكان عاملا آخر من عوامل التلاقى فى رهافة الحس ورقة المشاعر ، واتجاههم الى الانطواء والعزلة ولجوئهم الى الطبيعة يبكون آمالهم الضائعة ويبثونها شكواهم وجوى نفوسهم لتبين لنا أن هؤلاء الشبان يمثلون جيلا جديداً له اتجاهاته ونظرته الخاصة الى الحياة والادب والفن حيث هيأتهم هذه العوامل مجتمعة لان يتجهوا فى شعرهم اتجاها جديدا معبرين فيه عن سخطهم الشديد ازاء الكثير من مشاكلهم وأحلامهم الضائعة ، ومفصحين عن عواطفهم الفياضة ، وتجاربهم الذاتية ، ونزعتهم الفردية وكأنهم

=

بصدمتين عاطفيتين تركتا فى نفسه آثارا عميقة وطبعتا شعره بالشعر الحزين المكتئب ويتضح فى قصائده ودواوينه التيار الرومانسى .

راجع فى ذلك : الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثانية) للدكتور محمد مندور ، مذاهب الادب للدكتور خفاجى .

(١) محمد عبد المعطى الهمشرى أبوه « عثمان احمد الهمشرى » من أب « البانى » هاجر الى مصر واستقر بها وتعلم عثمان الهندسة وكان يعشق الموسيقى واستقر بمدينة « السنبلاوين » لرعاية الارض التى تركها له والده الى جانب « وابور الطحين » الذى اقامه بمقربة منها . وفى «رأس البر» أثناء اصطياف الاسرة هناك ولد محمد عبد المعطى الهمشرى فى يولية سنة ١٩٠٨ حيث اختار له والده هذا الاسم الثلاثى حيث حرص على أن يسمى أولاده كذلك . تلقى دروسه الابتدائية بالسنبلاوين ، وفى المنصورة أتم تعليمه الثانوى ، وانتقل الى القاهرة ليكمل تعليمه بالجامعة سنة ١٩٣١ . الا انه كان فنانا بوهيميا لا يعرف الرتابة ويكره أن يتقيد بنظام خاص . ولذلك لم يكمل دراسته الجامعية . فعمل محررا بمجلة التعاون بوزارة الزراعة وظهرت عليه مخايل النجابة منذ كان طالبا فى المنصورة واجتمع بالشعراء ناجى ورامى وعلى محمود طه وعقدوا حلفا أدبيا يضمهم فى ندوات يومية على شاطىء النيل بالمنصورة . وكان مغرما بالادب الانجليزى واستقى من ينابيعه ثقافته الاولى وتأثر تأثرا كبيرا بالشعراء الانجليز « شيلى ، بيرون ، كيتس » من شعراء الرومانسية وكان شعره فى بداية حياته شعرا رومانسيا مغرقا وأصيب فى بداية حياته بتجربة عاطفية فاشلة فاثرت فى حياته تأثيرا بالغا . وقصيدته « شاطىء الاعراف » ترجمة حقيقية لهذه التجربة القاسية . اتصل الهمشرى بمجلة ابولو وأخذ ينشر فيها شعره الى جانب المجلات الاخرى وبمرور الوقت تحول من شاعر رومانسى الى شاعر المجتمع الذى يبذل كل طاقته فى اسعاد قومه من سكان الريف الذين عايشهم فى طفولته وتأثر هذا الاتجاه بالشاعر الايرلندى « جون راسل » . وكرس قلمه من اجل هذه الغاية الكريمة ، الا أن القدر لم يمهله فذوى عوده سريعا وهو فى خضرة الشباب أثر عملية جراحية سنة ١٩٣٨ . وقد جمع صالح جودت شعره ونشرته وزارة الثقافة فى ديوان يحمل اسم «ديوان الهمشرى» . اقرأ عنه : مقدمة ديوان الهمشرى ، الحلقة الثالثة من « الشعر المصرى بعد شوقى » للدكتور محمد مندور ، « قصة الادب المعاصر » الجزء الرابع للدكتور خفاجى ، وبلابل من الشرق لصالح جودت .

يمتحون من بئر واحدة ويتغنون على قيثارة ذات انغام متجاوبة . وهذا اتجاه رومانسى واضح فالعاطفة الجياشة والنزعة الانطوائية وغلبة الحزن ، والاهتمام بالتعبير عن الذات والحالات النفسية الخاصة ، ومخاطبة اللاشعور ، والتأمل الصوفى والغناء بالالم والوحدة والعذاب الروحى في طلاقة فنية وحرية تعبيرية وبعد عن الافتعال وتزييف الشعور الى جانب البساطة فى التعبير واللفظ والمعانى والاخيلة .

هذه الجوانب كانت أهم ما حرص عليه شعراء جماعة أبولو وتمثل خصائص هذا الاتجاه وهو نفس الاتجاه الرومانسى فى الآداب الغربية . وسنحاول التعرف على خصائص هذا الاتجاه وأهم تجديده فى الموضوعات والمعانى والاساليب والاخيلة والموسيقى والتجربة الشعرية ووحدة القصيدة فى الفصول التالية .

وسنلتقى مع هذه المدرسة بدراسة اتجاهها الفكرى والتجديد فى التجربة الشعرية ووحدة القصيدة ← ص ٥٧٧

الفصل الثانى

الموضوعات والمعانى عند أبولو

اولا ـ الموضـــوعات :

يعتبر ابو شادى بثقافته المتنوعة ونشاطاته المتعددة موسوعة من التجارب والآلام حيث حـوى شعره انماطا مختلفة ونمـاذج عـديدة وموضوعات كثيرة اذ نجد له شعر العلم ، وشعر التصوف الى جانب شعر الوصف والشعر الوجدانى الخالص بل وفى أغراض قديمة كالرثاء والتهانى وغيرها مما جارى فيه شعراء التقليد ، كما كان لغيره من شعراء ابولو اتجاهات متعـددة وتفـاوتوا فيما بينهم من حيث تعلقهم بها أو الاكثار منها أو الانصراف عنها ولكننى لن اتعرض لذلك كله وانما يهمنى فى هذه الدراســة الاغراض الجـديدة التى تمثل ظاهرة مشتركة عند جماعة ابولو وشعرائها مما يسهم فى بيان التطور الذى لحق بالموضوعات الشعرية عند مدرسة ابولو .

والواقع أن التيار الذاتى الذى دعت اليه الرومانسية الغربية ـ وكان اثره واضحا لدى مطران وجماعة الديوان وشــعراء المهجـر فى اشــعارهم ـ قد استمر فى شعر جماعة ابولو وكان الطابع العام الذى وجه موضوعاتهم وأفكارهم وفى مقدمة ذلك :

١ ـ الشكوى والالم : فقد كانت الفترة التى سبقت قيام ابولو وما بعد قيامها حتى توقفت فى ديسمبر سنة ١٩٣٤ (١) فترة صدام عنيف بين الشعب والسلطة الحاكمة ، وكان العسف فيها والتنكيـل بالاحرار والتلاعب بمصير الامة قد وصل الى حالة تتمزق معها النفوس وتلتاع لها القلوب فقد مسخ اسماعيل صدقى « الحياة البرلمانية مسخا لم تستقم بعده على عود ، وكمم الافواه واستذل العباد ، وفى مثل هذا الجو كان من المستحيـل ان يظهر اى ادب غير ادب الشـكوى والانين الذاتى ، فالشاعر لا يستطيع ان يتحدث الا عن نفسه وأحلامه وغرامه واشواق روحه ، أو أن يهرب من الجحيم الذى يحيط به الى الطبيعة

---

(١) صدر من مجلة ابولو خمسة وعشرون عددا فى الفترة ما بين سبتمبر سنة ١٩٣٢ الى ديسمبر سنة ١٩٣٤ منها ثلاثة اعداد ممتازة ، قد جمعت هذه الاعداد فى ثلاثةمجلدات المجلد الاول ويشتمل على احد عشر عددا الثانى على عشرة أعداد ، والثالث يتضمـن أربعة أعداد .

ومناظرها وملاهيها يتعزى بها عن آلامه وآلام قومه » (١) ولذلك كانت الشكوى واظهار الالم النفسى من الموضوعات التى اكثر شعراء ابولو منها فى أشعارهم ورسموا فيها صورة مظلمة لهذا الالم الذى تعانى منه نفوسهم نتيجة الظروف القاسية التى تمر بها البلاد . لنقرأ لناجى هذه الابيات التى يخاطب بها حبيبته مصر شاكيا متألما :

يا مصر يا وطن الاباه　　حتام يحكمنا الطغاه
والباحثون عن المنا　　صب والثراء من الحفاه
والناهبون غذا الفقيـ　　ـر الراقصون على دماه
الطاعمون كلابهم　　ما لا نذوق ولا نراه
النائمون على الحريـ　　ـر ونحن فى بلد العراه
لولا رفات أحبة　　رحلوا وناموا فى ثراه
لجفاك روح ساخط　　حر تعذبه مناه (٢)

ففى هذه الابيات نجد روح « ناجى » المعذبة الساخطة على تلك الاوضاع الجائرة وتلك الفئة التى قامت بتسخير ابناء الشعب وجنى ثمار عمله لصالحهم ومنفعتهم الخاصة فعاشوا عيشة الرفاهية والسعادة بينما أفراد الشعب لا يجدون القوت الضرورى أوما يستر جسومهم حتى لنراه فى البيتين الاخيرين يعلن سخطه على هذا البلد « الظالم أهلها» ويقول انه لولا ارتباطه بمن قدرقدوا فى ثرى هذه البلاد لما بقى بها يوما واحدا ولتركها غير نادم عليها . أما الشاعر حسن كامل الصيرفى فقد تحطم قلبه وراح يشكو الى أغانى الربيع مفاسد مجتمعه وحزن نفسه فيقول تحت عنوان « القلب المحطم » :

يا أغانى الربيع ان جاء شاك　　من رياء الورى هنا يتظلم
هل يلقى عزاءه ويسلى　　أم تزيد الآلام فيه وتعظم
ما أظن الحزين يطربه الشد　　و ، ونار الاحزان فيه تضرم
جاءك اليوم هاتف الامس يشكو　　نفسا حائرا وقلبا محطم
صامتا كالدموع أصدق تعبيرا　　ومغزى منه اذا ما تكلم (٣)

وعلى محمود طه (٤) فى قصيدته « الطريد » يصور مأساة جيله

---

(١) الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثانية ص ٨) .
(٢) ديوان ناجى ص ٣٤٠ .
(٣) الالحان الضائعة ص ٢١ .
(٤) ولد على محمود طه بالمنصورة سنة ١٩٠٢ لاسرة متوسطة على حظ من الثقافة. دخل الكتاب ثم المدرسة الابتدائية ثم مدرسة الفنون التطبيقية وتخرج منها سنة ١٩٢٤ وعين بعد ذلك بهندسة المبانى بالمنصورة ثم انتقل الى القاهرة مديرا للمعهد الخاص بوزارة التجارة ، فمديرا لمكتب الوزير بها ، ثم الحق بسكرتارية مجلس النواب وقد =

الذى تحالفت عليه الآلام ويشكو ما حل بهذا الجيل من اضطهاد وتحكم وتشريد فى الحياة ومطاردة فى ارزاقه وحريته وما من مجيب أو سميع لنصح او ارشاد حتى تملكت نفسه المرارة واحتواها الحزن على ما آل اليه حاله وحال النابهين من امثاله ولذلك فهو :

شقى اجنتــه الدياجى السوادف　　سليب رقاد ارقتــه المخـاوف
ترامى به ليــل كأن ســواده　　بهالارض غرقى ، والنجوم كواسف
الى أين تمضى أيها التائه الخطى　　يساريك برق ، أو يباريك عاصف؟

ثم يفصح لنا عن سبب هذا الألم ومبعث ذلك الشقاء فيقول :

أيجمد فى الشرق النبوغ ويزدرى　　ويشقى بمصر النابهون الغطاريف؟
يجـوبون آفاق الحيـــاة كانهم　　رواحـل بيد شردتهـا العواصف
طرائد فى صحراء ، لا نبع واحة　　يرق ، ولا دان من الظل وارف
الا ان لى قلبـا طعينا تحوطـه　　عصائب تنزو من دمى ولفائف (١)

وكان أبو القاسم الشابى (٢) الذى لم تبارحه مرارة الالم منذ شب

= خرج من الحكومة مع وزارة الوفد ثم عاد سنة ١٩٤٩ وكيـلا لدار الكتب ولكنـه توفى فى السابع عشر من نوفمبر من العام نفسه .

وكان على محمود طه صاحب حس مرهف وتذوق للجمال منذ صغره اعتمد فى تثقيف نفسه على تحصيله الادبى وهوايته الذاتية وكان يحب الرحلات ويحرص عليها . ومنذ سنة ١٩٣٨ أخذ يكثر من الرحلات الى اوربة ، كان على علم بالانجليزية والفرنسية وقد بدأ ينشر أشعاره فى أواخر العشرينات فى مجلة « العصور » . ثم فى مجلة « ابولو » عنـد ظهورها . وقد حدثت بينه وبين احمد زكى أبى شادى جفوة فترك جماعة ابولو واخـذ ينشر أشعاره فى مجلة الرسالة التى ظهرت سنة ١٩٣٣ وكان اول دواوينه « الملاح التائه » سنه ١٩٤٠ ، ثم كان كتابه « أرواح شارده » الذى جمع العديد من المقالات عن الادب الانجليزى والفرنسى والحق به قصيدة فى دخول الالمان باريس . وقصيدته القصصية الطويلة « أرواح واشـباح » صـدرت سنة ١٩٤٢ وله أيضا « أغنية الرياح الاربع » و « زهر وخمر » و « الشـوق العائد » و « شرق وغـرب » راجع عنه الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثانية) ، على محمود طه السيد تقى الدين السيد ، قصة الادب المعاصر الجزء الثالث للدكتور خفاجى ، والادب المصرى المعاصر فى مصر للدكتور شوقى ضيف .

(١) مجلة العصور العدد الثلاثون (فبراير سنة ١٩٣٠) وراجع الابيات فى كتاب على محمود طه لسهيل أيوب ص ٣٨٥ — ٧٨٩ (دار اليقظة العربية للتاليف والترجمة والنشر ١٩٦٢) .

(٢) أبو القاسم الشابى . ولد فى بلدة « الشابية » احدى ضواحى مدينة «توزر» من مدن تونس سنة ١٩٠٩ وكان والده قد تعلم بالازهر وظل به سبع سنوات تتلمذ فيها على يد الشيخ محمد عبده ودرس بالزيتونة فنال شهادة «التطويع — العالمية بالازهر» ثم =

عن الطوق وعرك الحياة منذ نعومة اظفاره يبكى « تونس الجميلة » التى كان قدرها أن تخمد اصوات الدعاة فيها وأن يقضى على كل صوت يطالب بالحرية والاصلاح فيها :

لست أبكى لعسف ليل طويل ... أو لربع غدا العفاء مراحه
انما عبرتى لخطب ثقيل ... قد عرانا ، ولم نجد من أزاحه
كلما قام فى البلاد خطيب ... موقظ شعبه يريد صلاحه
اخمدوا صوته الالهى بالعنـ ... ـف ، أماتوا أصداحه ونواحه
ألبسوا روحه قميص اضطهاد ... فاتك شائك يرد جماحه (١)

اما صالح جودت (٢) فقد رافقه الالم والشكوى منذ صباه فنراه وهو فى سن العشرين مكتئبا حزينا لا يرى فى هذه الحياة سوى سجن

اشتغل قاضيا شرعيا وكان صاحب خلق كريم وصفات مشرفة فى النواحى العلمية والثقافة وقد اهتم بتربية ابنه ونشاته وكان تاثيره واضحا فيه . وقد تعلم فى الكتاب وبعد ان حفظ القرآن الكريم ارسله أبوه الى جامع الزيتونة بتونس فنال اجازة « التطويع » بعد سبع سنين . ولم يرغب فى الوظيفة وفضل الاستمرار فى التعليم فالتحق بكلية الحقوق التونسية واسهم بنشاطه الادبى فى جمعية الشبان المسلمين والنادى الادبى بتونس وكان نشيطا ذا فكر متوثب الا أن مرضه « التضخم فى القلب » بدأ يزداد عليه فاورثه ذلك نوعا من التشاوم والمرض النفسى أيضا ولم يمهله المرض وراح ضحيته فى اكتوبر سنة ١٩٣٤ وقد بدأ الشابى ينشر شعره منذ سنة ١٩٢٤ . ثم اتصل بمجلة ابولو وكان من المحتفين بها واخذ يراسلها بقصائده بصورة منتظمة حتى وفاته . من اعماله الادبية « الخيال الشعرى عند العرب » وهو كتاب نقدى ظهر سنة ١٩٢٩ وديوانه « اغانى الحياة » الصادر بمصر سنة ١٩٥٤ . وله أشعار مبثوثة فى مجلة أبولو وغيرها الى جانب كثير من الدراسات والمقالات ونشرت بالجرائد والمجلات العربية . اقرأ عنه : الشابى شاعر الخضراء لحمدى محمد عبد الوهاب (الدار القومية للطباعة والنشر) ومقدمة ديوان « اغانى الحياة » بقلم محمد الامين الشابى الصادر فى تونس سنة ١٩٥٥ .

(١) أغانى الحياة ص ١٣

(٢) صالح جودت ولد بالقاهرة سنة ١٩١٢ واتم دراسته الثانوية بالمنصورة ثم عاد الى القاهرة والتحق بكلية التجارة حيث تخرج فيها سنة ١٩٣٧ . عمل بالحقل الادبى والصحف واتصل بجماعة ابولو منذ تكوينها وكان عضوا بارزا فيها . حيث بدا نشاطه منها واخذ اسمه يلمع فى هذه المجلة والصحافة الادبية ومهرجانات الشعر وآخر ماشغله من مناصب رئاسته تحرير مجلة الهلال الى جانب عضويته بلجنة الشعر بالمجلس الاعلى للفنون والآداب . وتوفى فى ٢٣ يونية سنة ١٩٧٦ . نشر اول دواوينه باسم « ديوان صالح جودت » سنة ١٩٣٤ . ثم كان ديوانه الثانى « ليالى الهرم » سنة ١٩٥٧ والثالث « اغنيات على النيل » سنة ١٩٦٢ و « ألحان مصرية » سنة ١٩٦٨ . وآخر دواوينه « الله والنيل والحب » الذى أصدرته هيئة الكتاب سنة ١٩٧٥ .

اقرأ عنه : دراسات فى الادب العربى الحديث ومدارسه « الجزء الثانى » للدكتور خفاجى ص ١٨١ — ١٨٦ ، والشعر المصرى بعد شوقى « الحلقة الثالثة » ص ٧٥—٨٢.

لنفسه وليل حالك السواد يلفه ويحيط به حتى ليتمنى أن تزهق روحه ليتخلص من هذا الظلام والسجن الذى لايناسب الا المجرمين الآثمين . استمع اليه يخاطب الليل فى قصيدته « سجين الليل » :

أيها الليــل يا رفيق شــبابى عشتها فى حماك عشرين عاما
قــدر الله أن تكــون لنفسى أيها السجن فى الحيــاة مقاما
قسما بالاله لو خــيروها لتمنت على الدجى الاعــداما
هو سجن الظــلام ما طاب الا للذى كان يعشق الاجراما (١)

هذه بعض النماذج الشعرية للالم والشكوى عند جماعة أبولو التى تصور النفس الشاكية المتالمة المتبرمة بالحياة والناس من حولها ، الثائرة على المعوقات التى تحول دون تحقيق آمالها .

وفى هذه النصوص نستطيع أن نتعرف على مصادر هــذا القلق النفسى وأسباب ذلك الحزن الدفين ، وقد حرصت على أن أستشهد بهذه النماذج التى تمثل اتجاها متقــاربا وهو الأسى والحزن لما حــل بالبلاد من اضطهاد وتحكم وتفشى الصفات الذميمة والخلائق القبيحة بين أفراده والتضحية بالاخلاق والقيم الانسانيــة فى سبيل المنــاصب والوظائف والنفع الخاص مما ادى بنفر غير قليل من ابنــاء هذه الامة الى النفاق والمداجاة حتى ضاعت الحقوق وانقلبت الموازين ولم يعــد التفوق والنبوغ طريقا الى الترقى أو الوصول الى المجد والشهرة مما احزن هؤلاء الشبان واورث نفوسهم سخطا وكراهية على هذا المجتمع الفاسد الذى حطم آمالهم وبدد أحلامهم . وتحولت الحياة فى نظرهم الى سواد وقتام وأصبح فصــل الربيع وهو أجمل فصــول الســنة ـــ فى نظرهم ـــ « ربيعا باهتا » زهوره نابتة من ثرى الارماس ، يقول حسن كامل الصيرفى فى قصيدته « الربيع الباهت »

دارت فصول العام لكن الاسى قدعكر الصافى ، وسوأ دورته
فأتى ربيــع كالمريض محطــم اطياره فى منتــداها ســاكته
وزهــوره ليست زهورا انما هى من ثرى الارماس كانت نابته
سكب الاسى ماء على الوانهــا فمحــا طلاوتهــا فباتت باهته
لا تستثير العــين فى نظراتهــا فكانها جسد البغى المائتــــه

الى أن يخاطب هذا الربيع الباهت فينشده اغنية قلبه الحــزين فيقول :

---

(١) مجلة أبولو « المجلد الاول صفحة ٧٤ » عدد مارس ١٩٣٣ .

ايه ربيع الصمت انى منشـد   اغنيـة القلب الجريح الخافتـه
فاذا تجاوب فى نواحيك الصدى   فاعـلم بأن الليل يرثى ميتـه
واغسل بأدمعك البواقى جثتى   وانثر على وجهى الزهور الباهته
كانت تجاهد فى الحيـاة لترتوى   من حسنها تلك النفوس الميتـه
فتنقل الداء الخبيث ، وغالهـا   فاستسلمت ، وتجرعته صامته(١)

وقد تكون الشكوى بلا أسباب واضحـة ومجهولة المصـدر وبلا دوافع محددة « حتى لنرى الواحد منهم وكأنه يحزن لمجرد الحزن ، ويشكو لمجرد الشكوى ، أو كأنه يجد فى الحزن متعة ، او فى الالم لذة، كما يجد فى الشكاية تعبيرا عن متعة الحزن والالم ، ولعل ذلك لاعتقادهم ـ ككل الرومانتيكيين ـ أن الالم يطهـر النفس ، والحـزن يسـمو بالروح ، أو لاعتقادهم أن الألم من سمات الحساسين والحزن من صفات الواعين الشاعرين » (٢) . فالشـاعر عبـد العزيز عتيق (٣) ذو نفس قلقة ضجرة بالحياة لا تستقر أو تهدأ . إستمع اليه يقول تحت عنوان « قلق » :

ياليت شـعرى مـاذا   أبقت يـد الحـدثان
من صحـتى وشـبابى   وذكرياتى الحسـان ؟
حـيران فى كل دار   حـيران فى كـل آن

---

(١) مجلة أبولو « المجلد الاول » ص ٧٣٨ (عدد مارس سنة ١٩٣٣) وراجع القصيدة فى ديوان « الالحان الضائعة » ص ٧٩

(٢) تطور الادب الحديث فى مصر ص ٣٢٠ وراجع الرومانتيكية للدكتور محمد غنيمى هلال ص ٢٦ وما بعدها القاهرة سنة ١٩٥٦ ، الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقـة الاولى) ص ٨ .

(٣) عبد العزيز عتيق ـ ولد فى قرية « تصفا » التابعة الآن لمحافظة القليوبيـة فى ١٠ من أغسطس سنة ١٩٠٦ تعلم فى الكتاب ثم بالمعهد الازهرى بالقاهرة ثم مدرسـة المعلمين الاولية لمدة سنة غادرها الى تجهيزية دار العلوم ولكنه حصل على كفاءة التعليم الاولى من الخارج كما حصل على ثانوية دار العلوم والتحق بمدرسة القضاء الشرعى ولما الغيت تحول الى دار العلوم التى تخرج فيها سنة ١٩٣٢ . إشتغل بالتدريس من سنة ١٩٣٢ الى أن عين مدرسا للغة العربية فى المعهد الثقافى المصرى بلندن سـنة ١٩٤٤ ، فالتحق بجامعة اكسفورد وحصل منها على الدكتوراه سنة ١٩٤٨ فى النقد الادبى واخذ يتنقل فى الوظائف حتى وصل الى مدير مساعد لادارة الثقافة بوزارة التربية والتعليم وقد توفى فى ٢٠ ابريل سنة ١٩٧٦ . وقد ظهرت بواكير اتجاهه الادبى حيث تاثر فى مطلع حياته بالعقاد ومدرسته وبأبى القاسم الشابى وأصـدر ديوانه الاول « ديوان عتيق » سنة ١٩٣١ . ثم كان ديوانه الثانى « أحلام النخيل » سنة ١٩٣٥ ثم كان الجزء الثانى من ديوانه « أحلام النخيل » الذى اخرجه سنة ١٩٦٠ وجمع فيه بعض اشعار الديوانين الاولين وما انتجه بعد ذلك من أشعار . راجع عنه مقدمة « ديوان عتيق » ، و ديوان « أحلام النخيل » (الجزء الثانى) ، الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثالثـة) ص ٨٢ ـ ٩٥ .

اشتاق كل جديد   اقلاه بعد ثوان
اين الفرار لنفس   كثيرة الجولان ؟
الصبر ؟ هيهات مالى   بالصبر بعد يدان
فليهدأ القلب أو فلـ   يجنح الى الثوران
ان الامانى ماتت   ماتت بغير أوان (١)

فالشاعر هنا يشكو ويتألم ويرجع هذه الشكوى وذاك التألم الى موت أمانيه فى مهدها ولكنه لم يفصح لنا عن الاسباب التى حالت دون تحقيق تلك الامانى حتى كانت نفسه على تلك الحال المضطربة المستوفزة.

والشاعر محمود حسن اسماعيل (٢) يجد قلبه وكأنه قد توقف عن الخفقان حيث لا أمل فيه ولا حس به نتيجة أحزانه وهمومه . فيقول فى قصيدته « القلب الميت » :

يا قلب هل عصرت دماءك راحة الموت الاثيم ؟
فهمدت كالامل الحزين بمهجة الطفل اليتيم
وسكنت كاللحد العميق بخيمة الليل البهيم
شردت حياتك فى فضاء الكون من وجد تهيم
حامت على كأس المنون يحفها الحزن الاليم
يلهو بها نحس الشجون وتشتكى عصف الهموم
فتهافتت .. والجام غرار اذا ولع النديم (٣)

وهكذا نجد الكثير من شعر مدرسة أبولو ذا طابع حزين يحمل الالم والدموع ، تلون هذه الصبغة الحزينة الكثير من دواوين أبى شادى والصيرفى وعلى محمود طه ومحمود حسن اسماعيل وأحمد رامى والعوضى الوكيل . فلابى شادى « الشعلة » ، و « فوق العباب » ولحسن كامل الصيرفى « الالحان الضائعة » ، « صدى ونور ودموع » ،

---

(١) احلام النخيل ص ١١٣ ، ١١٤ الصادر سنة ١٩٣٥

(٢) محمود حسن اسماعيل : ولد ببلدة « النخيلة » بمحافظة اسيوط ، جاء الى القاهرة سنة ١٩٣٤ ليدخل دار العلوم وقد جاوز العشرين بقليل . وقد نبغ فى الشعر نبوغا مبكرا . فقد أصدر ديوانه الاول « اغانى الكوخ » سنة ١٩٣٤ ثم الثانى « هكذا أغنى » سنة ١٩٣٧ والثالث « اين المفر » سنة ١٩٤٧ وتتابعت دواوينه فى الظهور فكان له « نار واصفاد » ، « قاب قوسين » ، « لابد » ، « هدير البرزخ » ، « صلاة ورفض » ، « نهر الحقيقة » الذى صدر سنة ١٩٧٢ وصدر له فى اغسطس سنة ١٩٧٦ آخر دواوينه بعنوان « موسيقى من الشرق » وقد تدرج فى الوظائف الحكومية من محرر بالمجمع اللغوى الى أن اصبح مستشارا ثقافيا لهيئة الاذاعة . اقرأ عنه : الشعر المصرى بعد شوقى « الحلقة الثالثة » ص ١٤٠ - ١٤٣ .

(٣) مجلة ابولو « المجلد الاول » عدد مايو سنة ١٩٣٣ ص ١٠٢٧

ولابراهيم ناجى « من وراء الغمام » ولعلى محمود طه « الملاح التائه » ، ولمحمود أبى الوفا (١) « الانفاس المحترقة » وكأنها ريح الخريف السموم يريد أن تأتى على كل شىء فلا تدع أو تذر شيئا حتى والديه اللذين كانا سببا فى وجوده فى هذه الحياة القاسية وتركاه يعانى هجيرها وسمومها .

استمع اليه فى قصيدته التى يرثى بها نفسه تحت عنوان « رثاء نفسى » :

فى ذمة الله نفس ذات آمال — وفى سبيل العلا هذا الدم الغالى
بذلته ، لم أذق فى العمر واحدة — من الهناء ولا من راحة البال
كأننى فكرة فى غير بيئتها — بدت ، فلم تلق فيها أى اقبال
أو أننى جئت هذا الكون عن غلط — فضاق بى رحبه ، المأهول والخالى

***

أبى وفى النار مثوى كل والدة — ووالد انجبا للبؤس أمثالى
خلفتنى فوضعت الحبل فى عنقى — يشده كف دهر جد ختال
ما كان ضرك لو من غير صاحبة — قضيت عمرك شأن الزاهد السالى (٢)

وقد كان هذا الالم وتلك المعاناة النفسية القاسية وذلك اللون الداكن فى اشعارهم — كما قلت — نتيجة الحياة السياسية والاجتماعية التى كان يحياها الشعب فى فترة من أحلك فترات حياته وكان أثرها عنيفا على نفوس هؤلاء الشباب الذين طعنوا فى آمالهم الوليدة ومستقبل

---

(١) محمود ابو الوفا : ولد فى ٢٤ من ديسمبر سنة ١٩٠٠ فى « الانشاصية » مركز أجا ويشاء القدر أن يصاب فى ساقه اليسرى فتبتر سنة ١٩١٤ ثم يقضى والده نحبه فى يوم اجراء هذا البتر ويلفه الحزن منذ بداية حياته ويحمل هموم الدنيا وهو ما زال فى أول الطريق فقد التهمت المشاكل كل ما خلف الوالد من مال وعقار مما اضطره الى الفرار من القرية الصغيرة . وذهب الى دمياط واخذ يدرس فى معهدها الدينى ويعلم الاخرين فى نفس الوقت ليعيش وانهى سنوات الابتدائى الخمس فى سنتين ثم ذهب الى القاهرة سنة ١٩١٩ ليتمم دراسته بالازهر ولكن مطالب العيش حالت بينه وبين الاستمرار فى الدراسة فاشتغل فى تجارة متواضعة واستطاع مع الوقت ان يتغلب على متاعبه وتحول الى دنيا التألق والابتكار الشعرى فأتم دواوينه : « انفاس محترقة » الذى اصدره سنة ١٩٣٢ ثم « الاعشاب » و « أناشيد دينية ، وأناشيد عسكرية واشواق » ثم اصدرت له دار المعارف ديوانه « شعرى » سنة ١٩٦٠ . وكان ابو الوفا ممن عاشر مدرسة شوقى وحافظ ومطران وشعراء الديوان ، واشترك مع مدرسة ابولو حينا من جهادها الادبى وعاش كل احداثها الاجتماعية والسياسية والعقلية والادبية . راجع فى ذلك : شعراء مجددون للسحرتى ، ودراسات فى الادب العربى الحديث ومدارسه (الحلقة الاولى) ص ٣٢٧ — ٣٢٨ ، والشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثالثة) ص ١٣٧ — ١٤٠ .

(٢) ديوان « شعرى » ص ١٣٤ .

بلادهم المنشود الا أنه لا يمكن أن نحمل الظروف القاسية والاجتماعية وحدها مسئولية هذا الاتجاه المكتئب فى اشعار جماعة ابولو لأن لكل شاعر مزاجه الخاص وظروف حياته التى وجهت وتحكمت فيه ولذلك فان للتجارب الشخصية التى مر بها هؤلاء الشبان فى مقتبـل حياتهم دورا واضحا فى هذا الاكتئاب .

فقد اخفق الكثير من شعراء هذه الجماعة فى تجاربهم العاطفيـة الاولى ومنوا بصـدمات قاسية فى عواطفهم مما اورثهم القلق النفسى والحزن الدفين .

فأبو شادى قد أصيب بصـدمة عاطفيـة فى بداية حياته جعلته ينطوى على احزانه ونفسه وينقطع عن دراسته لمدة عام ويرسله والده فى رحـلات مختلفة على أمل النسيان أو التسلى الا أن هـذه الحادثة التى تفتح قلبه عليها — حيث تزوجت فتاته من غيره — تبقى ذات معالم واضحة فى شاعريته وتلازمه فى شبابه وكهولته وشيخوخته .

وكان لناجى تجربة مثل صاحبه أبى شادى ، وكان أن خلفت فى نفسه ظمأ ولهفة الى الحب طوال حياته .

أما حسن كامل الصيرفى فقد صدم فى فجر شبابه بصدمتين عاطفيتين تركتا فى نفسه آثارا عميقة من الحزن والشكوى والشجن .

وأبو شادى ظامىء يتلمس العزاء فى الطبيعة ويلجأ اليها شـاكيا وراجيا بعد فشله فى حبه ويأسه من الزواج بقريبته « زينب » يقـول فى قصيدته « وحى المطر » :

انا ظامىء والكل حـولى ظامىء ... فتقطـرى يا سحب كيف خلفت
هذى الغصون تناولت ما خصها ... ولبثت فى ظمئى لوحيـك انت
تتساقط القطرات من يد زهرة ... ليد..لاخرى.. والجميع سكارى
وانا الوحيد .. فأين أين حبيبتى ... حتى ترد جـوى وتطفىء نارا
هلا بعثت الى دفـين شـعورها ... برسـالة الحب الوفى البـاكى
فلعلهـا تأتى وتنشر عطفهـا ... كالقطر فوق الزهر والاشواك(١)

فالشاعر فى هذه الابيات يطلب من السحب أن ترسل الى محبوبته رسالة الحب الوفى الباكى فلعلها تأتى وتنشر عطفها كما نثر القطر فوق

---

(١) ديوان « انداء الفجر » ص ٧٠ ط ٢ مطبعة التعاون سنة ١٩٣٤

الزهر والاشواك . وهو ظامىء اليها يتمنى ان تأتى اليه لتروى جوى نفسه وظمأ روحه وتخفف عنه عزلته المريرة التى يحياها بعد ان فقدها فأورثته الحزن والمرارة . وناجى متعطش الى الحب ظامىء اليه ، ولذلك فهو يعيش فى غربة نفسية تلاحقه المتاعب من كل جانب ويلفه الحزن لأن حبيبه أخلف موعده ولم يحضر .

يا مخلف الميعاد عد لترى	جزع الغريب وضيعة الرشد
ولياليا موصولة سهرا	أبدية حجرية الكبد
وطليح أسفار وعلته	قتالة لم تشف فى بلد
يا شعر أيامى واغنيتى	وغليل ظمآن الشفاه صدى
يا ظالمى عيناك واعدتا	قلبى اذا ما الثغر لم يعد (١)

وهذا الظمأ وذلك « النغم الذى يزخر بالالم نجده فى كل صفحة من صفحات « وراء الغمام » فليس فيه تفاؤل وليس فيه فرح بحاضر ولا مستقبل ، اذ لا يبدو فى ظلام حياته خيط من الامل ، بل هو دائما غارق فى لجج من الشقاء والحرمان » (٢) .

وناجى عندما يتحدث عن هذه التجارب الذاتية التى مر بها انما يعبر تعبيرا صادقا ومن واقع حياته وما عناه من حب اخفق فيه حتى جعل منه انسانا يستثقل هذه الحياة ويستشعر الغربة فيها فتصبح همومه فى قلبه ، وتنفجر على لسانه شعرا حارا ملتهبا يحمل أناته وصيحاته وشكواه . ودواوينه « ليالى القاهرة » ، و « الطائر الجريح » مثل ديوانه الاول « وراء الغمام » زاخرة بقصائد التألم والتأوه والحنين الجارف للحب والشوق اللاهف الى الهوى . واقرأ له قصائده : « الطائر الجريح » ، و « لقاء فى الليل » ، و « رسائل محترقة » و « فى ظلال الصمت » ، و « بقايا حلم » و « الاطلال » ، و « الناى المحترق » و « يأس على يأس » (٣) تجد لوعة النفس وحرقتها وأناتها وصرخاتها الباكية ، كما تجد أطياف الحرمان تلاحق شاعرنا وتطارده ، وجراح حبه الشقى التعس تتغلغل الى شغاف قلبه . وكل ما حوله ينذر بالهموم والاحزان التى تعبر عن احاسيسه الصادقة ومشاعره الفياضة التى أشاعها فى أشعاره وعزف بها على قيثارته . وهكذا يعيش مطاردا بـ « أصوات الوحدة » :

---

(١) ديوان ناجى ص ١٢٧

(٢) الادب العربى المعاصر فى مصر ص ١٥٧

(٣) راجع هذه القصائد فى ديوان ناجى صفحات ٦٦ ، ١٤٥ ، ٢٨٢ ، ٣٢٤، ٣٣٦، ٣٤٠ ، ٣٤٨ ، ٣٤٩ على التوالى .

يا وحــــدتى جئت انسى وهانـذا ... ما زلت اسمع اصـداء واصواتا
مهما تصاممت عنها فهى هاتفـة ... يا ايهـا الهارب المسكين هيهاتـا
جـرت على الامانى من مجاهلهـا ... وجمعت ذكـرا قد كـن اشـتاتا
ما اسخف الوحدة الكبرى واضيعها ... اذا الهواتف قد ارجعـن ما فاتا
يبعثن ما كان مطـويا بمرقـــده ... ولـم يزلن الى ان هب ما ماتــا
تلفت القلب مطعـونا لوحـــدته ... واين وحـــدته باتت كمـا باتـا
حتى اذا لم يجد ريا ولا شـبعا ... افضى الى الامل المطعوب فاقتاتا(١)

وهكذا نجد الرومانسية تتضح فى هذا الشعر الوجـدانى الذى يشف عن روح قائله ويصور احاسيسه ومشاعره وليس فى هذا اللون ادنى افتعال . بل ان هؤلاء الشعراء تهيأت نفوسهم لهذا اللون الرومانسى « بحكم ملابسات الحياة العامة والخاصـة ، او على الاصح تضاريس الحياة التى ترسم للآداب والفنون مسـالكها وتوجه تيارها » (٢) فكما للسياسـة والحالة الاجتماعيـة فى البلاد دورها فى هـذا الاتجاه كان التجارب الخاصة اثرها الواضح ايضا وفى مقدمة ذلك — كما ذكرنا — الصدمات العاطفية التى واجهت شبابنا الشعراء فى مقتبل حياتهم .

ولعل ما كان لدى هؤلاء الشبان من طموح وآمال واسعة واحـلام وردية واصطدام ذلك بالواقع الذى لا يفسح المجال لتحقيق هذه الآمال قد أسهم فى هذا الاكتئاب وساعد على تعميقه فى نفوس هؤلاء الشعراء ولذلك رايناهم امام العجز الكامل عن التوفيق بين القدرة والامل او بين الواقع والخيال تتولد فى نفوسهم حالة نفسية حادة او ما يسمى بمرض العصر وهو شقاء النفس وهروبها من واقع الحياة نتيجة هذا التعارض وهذا ما نراه احد الموضوعات الهامة عند شعراء أبولو ونعتبره أحـد الاغراض الاساسية فى شعرهم .

٢ — الحنين والهروب . ونظرا لما كان يشعر به هؤلاء الشعراء من غربة فى هذا المجتمع واصطدام مطامحهم بواقع الحياة المريرة وجدناهم يهربون « من تلك الحيـاة احيانا الى ماضيهم ومراتع طفولتهم » (٣) واحيانا كثيرة الى الطبيعـة ، مبتعدين بأنفسهم عن صخب الحيـاة وقسوتها ، واحيانا اخرى هروبا الى المراة والاحتماء فى كنفها من هجير هذه الحياة يلتمسون فى ذلك كله عـزاء نفوسهم ، وسلوى أفئدتهم ، الا اننا نراهم رغم هذا الحنين ورغم هذا الهروب لا يجدون فيما يهربون

---

(١) ديوان ناجى ص ١٠٢
(٢) الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثالثة) ص ١٢
(٣) الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثالثة) ص ١٢

اليه ما املوا ولا يحققون فى رحابها ما ارادوا وبذلك تظل نفوسهم ظامئة وأرواحهم مكلومة يائسة . استمع الى عبد العزيز عتيق يسترجع أيام شبابه المشرقات ويحن حنين الملهوف الى تلك الايام الجميلة الزاهية التى لن تعود :

أين أيام شبابى المشرقات   قد تولت فوداعا يا شبابى
أين ليلات صحابى المبصرات   قد تولت فوداعا يا صحابى
أين ؟ لا أين بهاتيك الحياة   عبثا تسأل من غير جواب
والذى قد فات هيهات يعود (١)

وأبو القاسم يبكى « أمسه » لا لما له فيه من مجد او جاه سلبته الدنيا اياه ، ولا لما كان له فيه من قوة وعزم تلاشيا فى خضم الزمن الطاغى ، أو تحسرا على نعيم لم ينل قلبه ما كان يشتهيه منه وانما يبكيه لما هو اسمى وأعز من ذلك :

انما أبكيك للحب ، الذى كان بهاه
يملك الدنيا ، فانى سرت فى الدنيا أراه
فاذا ما لاح فجر ، كان فى الفجر سناه
واذا غرد طير ، كان فى الشدو صداه
واذا ما ضاع عطر ، كان فى العطر شذاه
واذا ما رف زهر ، كان فى الزهر صباه
فهو فى الكون جمال ، يملك الافق ضياه
وتوشى هذه الاكوان بالسحر رؤاه
وهو فى قلبى — الذى عانقه الفجر — اله
عبقرى السحر ، ممراح ، وديع فى سماه
ينسج الاحلام فى قلبى بأضواء الحياه
ويغنينى ، فأمشى فى مسرات غناه
كل ما فى الكون من حزن وأفراح عداه (٢)

وكان هروبهم الى الطبيعة ولجوؤهم اليها من الأغراض الواضحة فى شعرهم يحادثونها ويفضون اليها بمكنون نفوسهم وفيض مشاعرهم . فقد كانت « عندهم الأم الرؤوم والملاذ الذى يجدون السكينة فى جواره ،

---

(١) مجلة ابولو ابريل سنة ١٩٣٣ (المجلد الاول) ص ٨٥٨ ، وديوان « احلام النخيل » الصادر سنة ١٩٣٥ ص ١١٥

(٢) مجلة أبولو يونيو سنة ١٩٣٢ « المجلد الاول » صفحة ١١٤٥ وديوان اغانى الحياة ص ١١٧ ، ١١٨ .

بعيدا عن زيف المدنية وصخب المدينة ، وهم لا يقبلون عليها واصفين ، ولايصفونها مادحين ، انما يندمجون فى روحها ويعانقونها عناق الاحباب ويصفون احساسهم ومشاعرهم نحوها اكثر مما يصفون مشاهدها الجميلة » (١) .

استمع الى ابىشادى وهو يحدثنا عن ذهابه الى الطبيعة وبثها شكواه :

زرتها اشكو اليهـا لوعتى — من جحـود نالنى مـن زمنى
فاكفهرت فى اكتئـاب سحبها — ثم صاحت صيحة المتهن (٢)
وتجلت بعـدها فى بسمـة — تبعث السحر للب الفطن
هزات بالجهـل حتى اخجلت — نظـرتى للعـالم المتحـن
وكـانى مـذنب فى عرفهـا — فهى امى ، وهى مـن تلهمنى
موئلى فىظلهـا أو نورهـا — وهى من فى عطفهـا تنعشنى
كيف اشجى وهىحولى دائما — ملجئى بلمعبدى بل وطنى (٣)

فهذه الأبيات تدل على التجاوب الكامل بين نفس الشاعر والطبيعة وتوضح اهمية الطبيعة بالنسبة الى هؤلاء الشعراء الذين خيم الحـزن والسقم على قلوبهم ، وملأت الكآبة والالم نفوسهم فهى الصدر الحنون، والملاذ والموئل من هجير هذه الحياة ، بل هى معبدهم الذى يغسل ادرانهم ويزيل همومهم .

ومحمد عبد المعطى الهمشرى ـ الذى مات فى عمر الزهور وكانت حياته بائسة حزينة ـ لازمه الاكتئاب والحزنمنذ خطا أولىخطواته فى دروب هذه الحياة ، يهرب من واقع الحياةالقاسية الى الطبيعة ليدفن فيها شجوه واحزانه « ومن الغـريب ان نرى الهمشرى يسلك كافة الدروب التى سلكها الرومنسيون المذهبيون الذين قد يهربون من واقع حياتهم الى الطبيعة أو الى واقع صباهم يلتمسون فيها عزاء وسلوى ولكنهم قد يحملون اليها همومهم فلا يجدون فيها ما أملوا » (٤) فنراه يذهب الى « نوسا » (٥) ـ تلك القـرية التى كان له فيها قصـة حب عاثر ـ ليحدثنا عن ذلك الحب وذلك الحنين الفياض الذى يملأ قلبه ووجدانه ، ويتمنى أن يجد فيها سلوى لقلبهالبائس أو ترف عليهنسمة

(١) دراسات فى الادب العربى الحديث ومدارسه (الحلقة الاولى) ص ٢٧٥ ، ٢٧٦
(٢) اشارة الى صوت الرعد .
(٣) مختارات وحى العام ص ٢٦
(٤) الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثالثة) ص ١٨
(٥) قرية فى ضواحى المنصورة .

من محبوبته تسعد نفسه وتبعث فيها الحياة ولكن هيهات . . استمع اليه يقول :

منك الجمال ومنى الحب يا نوسا ... فعللى القلب ، ان القلب قد يئسا
يا حبذا نسمة من «توحة» خطرت ... أطالت النفس من أسبابها النفسا
اضمها ضم مشتاق به خبل ... قد رام كتم هوى أحبابه فنسا(١)
ان تسمعى قرع ناقوس بقريتكم ... فى مطلع الفجر ينعى الليل والغلسا
فانه قلبى المنكود يذكركم ... فهل سمعتم بقلب قد غدا جرسا ؟
وان تألق برق فى سماوتكم ... فانه من لهيب القلب قد قبسا(٢)

والصيرفى يجد فى « الشجرة العارية » صورة لنفسه الحزينة ويقارن بين حالها وحاله ويبثها شكواه فيقول :

انا انت .. لكن خبرينى ... اترى أعود الى الربيع ؟
ترويك أمطار الشتا ... ء اذا ارتويت من الدموع
انا أنت .. لكن .. أنت أسعد من حياتى فى الخريف
فلتذكرينى فى الربيع يمر فى رفق الطيوف
ويعود موفور السرور كعودة الصب اللهيف
ويعود ماضيك الجميل .. ولا أعود الى ربيعى
فلأرو من فيض الدموع ، لعل تنفعنى دموعى (٣)

وناجى يذهب الى الصخرة التى شهدت حبه وكانت لهما ملجأ يعتصمان به من تقلبات الاقدار ويبوحان اليها بأسرارهما وذوب مشاعرهما . يذهب الى تلك الصخرة شاكيا :

ويا صخرة العهد ابت اليك ... وقد مزق الشمل ما مزقا
أريك مشيب الفؤاد الشهيـ ... ـد والشيب ما كلل المفرقا
شكا أسره فى حبال الهوى ... وود على الله أن يعتقا
فلما قضى الحظ فك الاسيـ ... ـر حن الى أسره مطلقا (٤)

وهكذا نجد أن شعراء أبولو قد وجدوا فى الطبيعة معبدهم ومثواهم ، ومهبط أهوائهم ومغناها ، وظلوا يناجونها مناجاة العاشق الوامق الولهان ، ويحكون لها وجدهم وتباريح حبهم ، ولواعج هواهم وهم

---

(١) نسا : قصر وصحة كتابتها بالالف المقصورة (نسى)

(٢) مجلة أبولو ابريل سنة ١٩٣٣ (المجلد الاول) ص ٨٥٣ ، وديوان الهمشرى ص ٨٩ .

(٣) الالحان الضائعة ص ٥٣ ، ٥٤ .

(٤) ديوان ناجى ص ٢١٠ من قصيدة « صخرة الملتقى » ٢ .

« فى هذا الصنيع كالشعـراء الرومانتيكيين فى أوربا وأمـريكا الذين ينطقون الطبيعة ويجعلونها روحا تنبس وتتكلم ، فضلا عن أنها توحى وتلهم مثل الشاعر « لورد بيرون » ، و « بيرس شيللى » و « ادجار الن بو » وغيرهم » (١) كما كان هذا الاتجاه أحد المعالم البارزة عنـد مطران الذى هام بالطبيعةوأخذ يناجيها ويفضىاليها بأحزانه ومشاعره. وكذلك فعـل المهجريون الذين وجـدوا فى رحابها مستزادا لنفوسهم الشاردة ، والمصـدر الحق للحب والخير والجمال فهامت بها قلوبهم وتعلقت بها مشاعرهم واحسوا بالامتزاج الكامل بينهم وبين الطبيعة . فالانسان « ابن من أبناء الطبيعـة التى تحنو عليه فى أمومة رءوم .. ويحس حين يستسلم الى ذراعيها المرحبتين ، وصدرها الرحيب أنه يولد من جديد ، وتعود اليه طفولته الروحية وبراءته النفسية » (٢) . ولذلك راحـوا يفكرون من خلالها ويعطـونها من فكرهم ووجـدانهم ويصورون من خلالها أحاسيسهم ومشاعرهم ويناقشون أهم القضايا الانسانية والنفسية والاجتماعية مما يجعلنا نقرر أن ما حققه شعـراء ابولو فى مجال الطبيعة من اندماجهم فيها واحتفائهم بها وتجاوبهم معها تجاوبا كاملا انما كان تعميقا لهذا الاتجاه الذى مهد طريقه مطران وسار فيه المهجريون بخطا رائدة أخذت أشكالا جديدة وصـورا مبتكرة ، وليس معنى ذلك اننا ننكر فضل ابى شادى فى هذا المجال وجهـده الواضح فى شعر الطبيعة وانتاجه الباكر فى الجزء الثانى منكتابه « قطرة من يراع فى الادب والاجتماع » الصادر سنة ١٩١٠ ودعوته الى الالتفات الى الطبيعة وهو ما زال فى الثامنة عشرة من عمره حيث يقول : « عماد الادب والشعر خاصـة انما هو الصـدق والوفاء للطبيعة لا التصنع والمحاكاةالشائعة ومجافاةالطبيعة» (٣) ثم ما كان له بعد عـودته من انجلترة سنة ١٩٢٢ من شعر وفير فى هذا المجال يدل على التعلقالشديد بالطبيعة والهيام بها كما يدل على الخيال الخصب والملـكة الشعرية الاصيلة .

ولكننا لا نستطيع أن نقـول ـ مع كمال نشأت ـ بأن « التفات ابى شادى الى الطبيعة واقباله عليها اقبال المستهام بها المتعبد فىمحرابها كان فتحا جديدا بالنسبة لشعرنا العربى الحديث (٤) لأن لمطرانالفضل

---

(١) الدكتور جمال الدين الرمادى من مقال له بعنوان « شاعر مصرى فقدناه فى المهجر » فى كتاب « مدرسة أبولو الشعرية الذى أصدرته رابطة الادبالحديث بمناسبة مرور أربعين عاما على قيامها ص ٨٥ .

(٢) الطبيعة فى شعر المهجر ص ٣٤ .

(٣) قطرة من يراع فى الادب والاجتماع ٢/٤٠ .

(٤) راجع أبو شادى وحركة التجديد فى الشعر الحديث ص ٣٢٥ .

الاكبر فى فتح هذا المجال ثم كان شعر المهجريين وفى مقدمتهم جبران خليل جبران ونعيمة وايليا ابو ماضى ممن هاموا بالطبيعة وعاشوا فى أكنافها واقاموا علاقات وطيدة بينها وبين نفوسهم وكان لهم النمــاذج العالية فى تمجيد الطبيعة وتفاعلهم معها وبعث الحياة والروح فيها حتى استغرقت مشاعرهم وسيطرت على خواطرهم الى درجة « نحس روحها ونرى مظاهرها فى كل موضــوع من موضوعات أدبهم عاطفيــا كان أو انسانيــا أو اجتماعيا أو وطنيا » (١) . واقرأ قصيدة «المواكب» (٢) لجبران خليل جبران ، و « النهر المتجمــد » لنعيمة (٣) ، و « البلبل الساكت » للقروى (٤) و « المساء » (٥) لايليا أبى ماضى تجــد الصلة الوثيقة بين نفوس هؤلاء الشعراء وبين الطبيعة التى هاموا بها وفروا اليها حيث وجدوا بين احشائها ما افتقدوه فى حياتهم من مثل رفيعة ونوازع سامية ، ولتؤكد لك هذه النماذج ـ بما فيها من امتزاج كامل بين نفوس هؤلاء الشعراء والطبيعــة ـ حقيقة ما قلنا به من اســهام شعراء المهجر بسهم وافر فى شعر الطبيعة وتقديمهم النماذج العالية والمتنوعة فى هذا المجال .

ونستطيع بعد ذلك أن نلفت النظر الى فضل أبى شادى فى التفاته الى الطبيعة المصرية وترجمته عنها فى صدق من المشــاعر والتجاوب الكامل وابراز الصــورة الواضحة ذات المعــالم البارزة لطبيعــة بلادنا وما فيها من طيور وشمس مشرقة ، وازهار وأشجار ومياه وغدران وانهار وجداول . واقرأ له قصيدة « الفلاحة » (٦) ، و « ابو الهول » ، و « العصــفور » ، و « ســوق البلد » و « بنت الريف » و « عابد الريف » (٧) و « أبو قردان » ، و « الهدهد » (٨) تجد الصورة ذات الاطار المحدد والخطوط البارزة لطبيعة مصر قد أبدع أبو شادى فى اخراجها ورسمها . استمع اليه يكتب قصيدة على لسان ناشىء ريفى متعلم يحن الى بنت قريته فى قصيدته « بنت الريف » :

---

(١) الادب العربى فى المهجر ص ٢٤٣ .

(٢) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران (الجزء الثانى) « المواكب » ص ٢٤، مكتبة صادر بيروت سنة ١٩٥٠ .

(٣) همس الجفون ص ١٠ .

(٤) ديوان القروى ص ١٥ .

(٥) الجداول ص ٧٨ .

(٦) مختارات وحى العام ص ٢٩ .

(٧) المنتخب من شعر أبى شادى صفحات ١٨ و١٩ و٢١ و٢٢ و٥٩ على التوالى .

(٨) ديوان فوق العباب ص ١٦ ، ٢٢ .

ان دام ذكرى لخضرة ... فكم حباني المسرة
مضت شهور وشوقى ... ما هان مثقال ذره
اجمل بها من فتاة ... تختال تيها بجرة
وتخدم البيت حتى ... ينسى بها البيت فقره
وتخدم الحقل حتى ... نشم فيه كزهرة
أعزز بها من فتاة ... ستمنح « النيل » فخره (١)

واقرأ له قصيدته « فى حضن الريف » (٢) التى قالها عندما زار موطن أسرته بلدة « قطور » تجد ملامح الريف المصرى ماثلة امامك بأشجارها وطيورها من عصافير وشحارير ، وأشجارها من سنديان وتوت وجميز ونخيل . هذا الاتجاه الى الطبيعة المصرية من جانب أبى شادى — وان كان اتجاها رومانسيا — فانه كان مدفوعا اليه بحبه الشديد للريف وتعلقه به ، واهتمامه منذ شبابه الاول بالفلاح وبمشاكله ودعوته الى الاهتمام بالريف وبأبنائه والعمل على رفع شأنهم فجاءت قصائده فى هذا المجال تجسيما حيا لمشاعره وأحاسيسه وقدمت لنا لوحات رائعة ذات أطر محددة وألوان واضحة للطبيعة المصرية وللريف المصرى مما يعتبر به أبو شادى رائدا صاحب اتجاه خاص فى الطبيعة كان له أثره الواضح فى الالتفات الى الطبيعة المصرية ووجه الانظار الى ريفنا ومشاهد بلادنا الجميلة حيث أخذ شعراء ابولو يكثرون من هذا الاتجاه فى شعرهم ويقبلون على ما فى الطبيعة المصرية من مظاهر ومعالم يصفونها ويعيشون فى رحابها . ولذلك رأينا عبد العزيز عتيق يصدر ديوانه الثانى تحت عنوان «أحلام النخيل» سنة ١٩٣٥ ويقول فى مقدمته : « أحلام النخيل » ليس اسما مبتكرا ، وانما هو مشتق من طبيعة الشعر الذى فيه ولست أعنى أن كل هذا الشعر مقول فى النخيل أو ما يتصل به ، وانما أعنى بهذه التسمية أن فى قرية الشاعر روضا باهرا من جماعات النخيل أغرم به من فجر طفولته . يدخل الى روضه النخيلى ، منهوك القوى ، مشبوب الاعصاب ، فما هو الا أن يستروح نسائمه ، ويتفيأ ظلاله ، حتى تدب الحياة فى شرايينه ، وتشيع الابتسامة على شفتيه » (٣) . ويتناول هذا الديوان مظاهر الطبيعة فى ريفنا ونجد فيه الكثير من القصائد ذات السمات الخاصة لريفنا المصرى من ذلك قصائده « نشيد الغروب » و « الصباح فى الريف » ، و « بين النخيل » و « اليمامة » (٤) . ويأبى الشاعر الا أن يسمى ديوانه

(١) المنتخب من شعر أبى شادى ص ٢٢ .
(٢) الشفق الباكى ص ٩٢٦ المطبعة السلفية سنة ١٩٢٦ .
(٣) مقدمة ديوان أحلام النخيل ص ٥ .
(٤) ديوان أحلام النخيل صفحات ٤٨ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ على التوالى .

التالى ايضا « احلام النخيل » ولعل ذلك راجع — كما يقول الشاعر — الى « الدور الذى كان للنخيل ولا يزال يلعبه فى حياة الشاعر الفنية » (١) .

والشاعر محمود ابو الوفا يضمن ديوانه « شعرى » القصائد الوفيرة التى تتحدث عن الطبيعة وفيها الكثير عن طبيعة مصر ومعالمها الخاصة . اقرأ له قصائده « بنات النيل » ، و «على شاطىء النيل» ، و « جمال مصر » و « رأس البر » و « الطاووس » و « شجرةالقطن » و « عصفورة » (٢) ، وهذه الابيات من قصيدته « علىشاطىء النيل » :

ياليت شعرى لمن تلك الكروم على	الشطين تسبىوتصبىالقلبوالناظر
فى سندس منحقولالروضابسطة	بالدر قد فصلت واللؤلؤ العاطر
كأنها « لوحة » من عبقر رفعت	فى باب عبقر يستهدى بها الزائر
ما اجمل الافق يبدو فى شروقهما	وفى غروبهما غب السما الماطر
سرادق الطل فى افواف ظلهما	كأنه افق فجر غائم سافر
كأنه سحب من فوح مجمرة	قد بات يشعلها فى كهفه ساحر(٣)

تجد معالم الطبيعة ومظاهر الريف المصرى مجلوة امامك فىلوحات جميلة رائعة .

كما عنى بعض الشعراء بتصوير الريف وما يعانى الفلاح المصرى من شقاء وظلم وما يعيش فيه من تخلف . وكان ابو شادى أسبق هؤلاء الشعراء جميعا فى هذا المجال ، وله الكثير من الابحاث والمقالات بجانب القصائد العديدة فى الدعوة الى النهوض بالفلاح والعمل علىرفع شأنه والاهتمام بأمره . وكتب محمود حسن اسماعيل ديوانا كاملا سماه « أغانى الكوخ » ، وجعل محوره القرية وساكنيها ، وقصد — فيما قصد — تعميق الاحساس بالريف ومأساته ، وبالفلاح والظلم الاجتماعى الواقع عليه » (٤) .

أما عن هروبهم الى المرأة وفرارهم الى معبد الحب حيث يجدون العزاء والسلوى فقد كان اتجاها بارزا لدى شعراء جماعة أبولو . وكان لابى شادى التجارب العديدة فى الحب والمواقف العاطفية القائمةعلى

---

(١) احلام النخيل الصادر سنة ١٩٦٠ ص (ك) .

(٢) ديوان « شعرى » صفحات ٩٠ ، ١١١ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١٢٠ ، ١٤٤ ، ١٩٥ على التوالى .

(٣) ديوان « شعرى » ص ١١١ .

(٤) تطور الادب الحديث فى مصر ص ٣٢٣ وكان ديوان « اغانى الكوخ » اول دواوين الشاعر ، وقد صدر سنة ١٩٣٤ .

احترام المراة وتقديسها ، وكان حبه الأول ينبوعا ثرا من ينابيع فنه الغزلى . استمع اليه يصور مكانة المراة واثرها فى نفسه من قصيدته « أنت » : —

انفقت فيك عبادتى وسعادتى	انفاق ايمان بجود الهى
وعرفت فيك لذاذتى وتأوهى	سيان حظ فؤادى الأواه
وعشقتك العشق الذى لا ينتهى	دين فتنت به ولست أباهى (١)

وهو يتخذ من الحب الموئل الامين والمرفأ الهادىء الذى يفر اليه من متاعبه وما يلقاه فى مجتمعه . فيقول من قصيدته « الفنان » :

امانا أيها الحب	سلاما أيها الآسى
اتيت اليك مشتفيا	فرارا من أذى الناس
حنانك أيها الداعى	فأنت مليك أنفاسى
فررت وحولى الدنيا	تحارب كل احساسى(٢)

أما ناجى فقد كان شعره فى المراة والظمأ اليها خير اشعاره واعظمها . استمع اليه يصور تعلقه بالمراة وشوقه اليها فى قصيدته « الانتظار » :

لعينيك احتملنا ما احتملنا	وبالحرمان والذل ارتضينا
وهان اذا عطفت ولو خيالا	وأين خيالك المعبود أينا ؟

***

تعال فقد رايت الكون يحنو	على ويدرك الكرب الملما
ويجلو لى النجوم فأزدريها	واغمض لا أريد سواك نجما
ومنتظر بابصارى وسمعى	كما انتظرتك أيامى جميعا
وهل كان الهوى الا انتظارا	شقائى فيك ينتظر الربيعا (٣)

فناجى فى فنه الغزلى وتصوير الغرام والاشواق يصور حبه العاثر ويتغنى به غناء كله الم وشجن وارتياب وقلق . غناء عاشق يخفق دائما فى حبه ولا يجد فى نفسه ولا فى يده منه الا الذكرى الممضة المحرقة . استمع اليه يناجى محبوبته فى أسى ولوعة ويستعطف قلبها مصورا حاله أثناء بعادها عنه : —

---

(١) قطرة من يراع فى الادب والاجتماع ١٠٤/٢ .
(٢) ديوان اطياف الربيع ص ٢٩ (سنة ١٩٣٣) .
(٣) مجلة ابولو عدد مايو سنة ١٩٣٣ (المجلد الاول) ص ١٠٣٧ ، وديوان ناجى ص ٣٠٩ .

يا أماني وحبي وخيالي لا تضيع لحظة فالعمر ضاع
لا أراك الله حالي ، والليالي كاسفات ليس فيهن شعاع
قد بلوت الويل فيها ، لا بلوتا وأنا أبدأ يومي بالمساء
وعرفت الضيق ، ضيق القلب ، حتى
لم أجد في الكون ثقبا من رجاء (١)

وشعر ناجي — كما قلت — الا بعض قصائد قليلة — غناء عاطفي حزين كله شجن وألم والتياع .

« وناجي روح عاشق متعطش دائما للحب ، يبحث عنه في كل الاوقات في عيني كل امرأة وفي صحبتها » (٢) . ويحن حنينا جارفا الى روح المرأة ويعشق الوجد والعذاب في سبيل الوصول الى قلبها ، والاستئثار بعواطفها واهتمامها .

وكانت هذه النزعة العاطفية من أهم النزعات وأوضحها عند جماعة أبولو . ولذلك تجد العديد من القصائد عند شعراء هذه الجماعة تصور اللهفة والحنين والشوق الحار الى المرأة والاقتراب من قلبها ، وناجي رائد هذه الجماعة وحادي ركبها في هذا الاتجاه العاطفي الذي تغلب عليه المثالية في الحب والحرص على اشواق الروح والتسامي في العواطف الا أننا نجد بعض شعراء هذه الجماعة يهيمون بجسد المرأة وينظرون اليها نظرة متعة ولذة . من هؤلاء الشعراء صالح جودت الذي يهفو الى محاسن المرأة والاستمتاع بها ويتمناها في الواقع فان عزت عليه تمناها في الخيال . لنقرأ له هذه الابيات من قصيدته « ليلة الوداع » :

أسرعي الآن أسرعي فات وقت التمنع
لم تعد غير ليلة من غرام مودع
كنت بشرى وجنتي ومراحي ومرتعي
كم على صدرك الحنون .. توسدت مضجعي
وعلى ثغرك الحبيب .. تخيرت موضعي
وحوالي فرحتي وحواليك أذرعي (٣)

فنجده يستحث محبوبته الى الاسراع بالتمتع بالوقت الباقي لهما قبل الفراق وأن يقضيا تلك الليلة فيما كانا يقضيان لقاءاتهما السابقة فيه من توسد صدرها والاقتراب من ثغرها ، وضمها بين ذراعيه . وله

---

(١) ديوان ناجي ص ٢٠٥
(٢) جماعة ابولو وأثرها في الشعر الحديث ص ٤٢٠
(٣) ديوان « الله والنيل والحب » ص ١٠٦ — ١٠٧

قصيدة تدل على مدى التساهل فى الاخلاقيات والسخرية من القيم والمبادىء والتمرد على القيم الدينية بشكل واضح اذ يحكى لنا صالح جودت فى قصيدته « دين جديد » (١) . انه اعجب بفتاة مسيحية من لبنان قد شاهدها وهى متجهة الى « الكنيسة » فى الضحى مستجيبة للنواقيس التى دعتها الى الصلاة وقد رأى الشاعر منها ما ظنه العطف الخفى فتبعها واخذ يغازلها وهى تصده وتلعنه وما زال بها يغريها بالحب ويتغزل فى مفاتنها ويمتدح جمالها وامام هذا الاغراء تمسك الفتاة بالصليب كأنها تستعيذ به وتحتمى به من هذا الاغواء وتحاول ان تقنعه بفحش هذا العمل وسوء عاقبته . ونترك للابيات الآتية رواية ما تبقى من هذه القصة :

فقالت اما تخشى عذاب جهنم ؟ — فقلت : دعينى ، فالعذاب ظنون
دعينى ، فان العمر يوم وليلة — وان عذابى بعده ليهون
وماذا يضير الله ان أنا لم أكن — على الهدى؟ أو يجديه حين أكون؟
وما الدين عند الله الا محبة — فصدك الحاد ووصلك دين

* * * *

ونحيتها ركنا من الدير هادئا — يدارى أظانين الهوى ويصون
وقلت خذيها قبلة همساتها — أحاديث فى دنيا الهوى وشجون
فما نحن الا عاشقون ، قلوبنا — بدين التفانى فى الغرام تدين
لنا الكون دين ، والعناق عبادة — اذا ما التقينا ، والوفاء يمين

وهذا الغزل الماجن الذى يذكرنا بغزليات « عمر بن ابى ربيعة » الفاحش وغيره مما نجده عند شعراء العرب فى العصور المختلفة — اذا ما مجه الذوق وانف منه الخلق الكريم فانما يبقى بعد ذلك كعلامة من علامات العبث والمجون الذى لجأ اليه بعض شباب جيل أبولو ممن اتسموا بالعاطفة الجياشة والانفعال السريع حتى تمكن منهم القلق واستولى عليهم الشك ووصلوا الى درجة من اللامبالاة وعدم الاعتداد بالخلق والقيم أسلمتهم الى الشك والارتياب فى كثير من مسائل الكون والحياة وانطلقوا انطلاقات جريئة يناقشون هذه المسائل التى كثر فيها الجدل والنزاع بين علماء الكلام والفلاسفة منذ أمد بعيد مما نجده اتجاها واضحا فى شعرهم يمكن أن نطلق عليه « التأمل والحيرة » .

٣ — فقد كان **« التأمل »** من الموضوعات الواضحة فى شعر جماعة أبولو حيث اتجهوا الى البحث عن حقيقة هذا الوجود ، واخذوا يتساءلون عن الخير والشر ، وحقيقة الخلود والفناء ، والحقيقة

---

(١) ديوان « الله والنخيل والحب » ص ١٥٢ — ١٥٧

الالهية وما الى ذلك من الموضوعات التى كانت بدافع مما تملك نفوس هؤلاء الشبان من القلق والحيرة والاكتئاب النفسى والجيشان العاطفى واوصلهم الى حالة من التمرد والشك والارتياب فى كثير من مسائل الكون والحياة والوجود الالهى فقصيدة صالح جودت « الراهب المتمرد » (١) التى بلغت المائة والستين بيتا ويجعلها حوارا بين راهب متمرد على الحياة فى داخل الدير وبين كاهن هذا الدير ، تفصح عن نفس الشاعر القلقة وتصور لنا صورة الشك والتمرد على القيم الدينية يقول فى هذه القصيدة على لسان الراهب :

ايها الكاهن شاقتنى الحياة	وسئمت العيش فى جوف الفلاه
ابعد المزمار عنى ساعة	ايها المفنى شبابى فى الصلاة
واترك القلب على اهوائه	لا تضيع ما تبقى من صباه

• • • •

كلما فاض الاسى عللتنى	أيها الكاهن يوما بالثواب
فلتحل اخراك عنى انها	عالم الشك ودنيا الارتياب

• • • •

قوتل الايمان دعنى اغتنم	لذة الدنيا ففى الدنيا النعيم

وفى هذه المطولة نجد الشاعر يحشد الكثير من الفاظ الثورة والتمرد على القيم الدينية ، والشك والريبة التى دفع اليها ذلك التأمل وتلك الحياة النفسية الحادة التى كان يعانيها ويعيشها مع كثير من شباب ابولو وشعرائها الذين يجتازون محنة الشك والتمرد التى تعرضوا لها فى مطلع حياتهم كما رأينا من قبل عند العقاد فى قصيدته « ترجمة شيطان » ، وكما فى قصيدة عبد الرحمن شكرى « حلم البعث » ، وكما صنع جبران خليل جبران فى « المواكب » .

واذا كنا نعتقد مع غيرنا من الباحثين (٢) انهذه القصائد انماكانت محاولة من جانب هؤلاء الشعراء لنفض محنة الشك التى لازمتهم فى فترة منفترات حياتهم الاولى والتنفيس عن نفوسهم المتمردة الثائرة على القيود والمعتقدات . فاننا لا نعفى هؤلاء الشبان من تلك الموجة السافرة من الالحاد والشك التى نعتبرها — مع رجال الدين الذين شنوا حملة عنيفة على قصيدة صالح جودت — خروجا على المعتقدات وجراة متناهية على الدين تؤذى الشعور الدينى وتتنافى مع المواضعات الاجتماعية والقواعد الاخلاقية . ومن هذا القبيل قصيدة « الله

---

(١) مجلة ابولو (المجلد الثانى) ص ٢٩٣ وما بعدها .

(٢) راجع جماعة ابولو واثرها فى الشعر الحديث ص ٤٢٩

والشاعر » (١) لعلى محمود طه التى يؤمن فيها بالقضاء والقدر ولكنه يثور عليهما ثم يرضى بأحكام الله ولكنه يشكو ويتألم . لنقرأ له هـذه الابيات التى يتابع فيها الشاعر تساؤلاته ومناقشاته حول موضـوع « الجبر » والثواب والعقاب موجها خطابه الى « الله تعالى » :

امنـذرى انت بيـوم الحســاب ؟
ولائمـى انت عـلى ما جــرى ؟
رحماك ! ما يرضيك هذا العذاب
لطيـــع لـم يعـص ما قــدرا
مـا كنت الا مثلمــا ركبــت
غـرائزى ، ما شئت لا ما اشـاء
فلتجـــزها اليـــوم بمـا قدمت
وان تـكن مما جنتـــه بـــراء
وفيـــم تجـــزى وهى لم تأثـم
الست انت الصـــائغ الطابعـــا
الـم تســمها قبــل بالميســم
الـم تصـغ قالبهـــا الرائعـــا

ومن نماذج الشعر التأملى عندشعراء هذه الجماعة قول ابى القاسم الشابى فى قصيدته « يا رفيقى » :

قد تفكرت فى الوجـود ، فأعيانى ، وادبرت آيسا لظـلامى
أنشد الراحة البعيـدة لكن خاب ظنى واخطأت احـلامى
فمعى فى جـوانحى ابد الدهـر فؤاد الى الحقيقـة ظامى
ما تراخى الزمان الا والفى فى طـــواياه قبضـة من ضرام
تتلظى ، مدى الحياة وزادت معضــــلات الدهـور والاعـوام
أظمأت مهجتى الحياة ، فهل يوما تبل الحيـاة بعض أوامى
يا رفيقى ما أحسب المنبـع المنشود الا وراء ليل الرجام (٢)

ففى هذه الابيات نشعر بظمأ الشاعر الى معرفة الحقيقة . حقيقة هذا الوجـود وما فيه من تناقضات وملابسات جعلت نفسه حزينـة وحياته عابسة بل انه كلما أجهد فكره فى البحث والتأمل ازدادت نفسه

---

(١) ديوان « الملاح التائه » ص ٧٧ — ١١٧ (سنة ١٩٤٣) وهى قصيدةطويلة بلغت مائتين وستة عشر بيتا .
(٢) ديوان « اغانى الحياة » ص ٧٣

قلقا واضطرابا واشتد بها انظمأ واعياها البحث والتفكير . والشاعر حسن كامل الصيرفى يعيش فى هذه الدنيا حيران تائها لا يدرى شيئا من حقيقتها . استمع اليه يصور هذه الحيرة فى قصيدته (التائه) :

يا ظلمة الليل ردى نجمك الزاهر ... كفانى اليوم انى تائه حائر
أطوف من عالم تطفى موائجه ... الى سواه فألقى موجه ثائر
سفينتى حطمتها الريح فاقتنعت ... نفسى ببعض شراع سابح خائر
يلقى به الموج نحو الشط ينقذنى ... والشط كالبحر يطوى البائس العاثر
خلصت من غمرة الدنيا لحيرتها ... ومبدأ العمر فى الآلام كالآخر
يا ظلمة الليل واسينى بأنجمه ... كفانى اليوم انى تائه حائر (١)

هذه هى أهم الاتجاهات التى تناولها شعراء ابولو فى شعرهم وكلها كما نرى موضوعات تتسم بالوجدان الفردى والتعبير عن المشاعر والاحاسيس الخاصة . فموضوعاتهم الغالبة على شعرهم تدور حول الشكوى والالم والحب والطبيعة والحنين والتأمل واظهار الحيرة وما الى ذلك مما يعبرون به عن وجدانهم وعواطفهم الذاتية . واذا كان شعراء ابولو قد تناولوا هذه الموضوعات فى اشعارهم فانهم — بطبيعة الحال — قد تفاوتوا فيما بينهم فى تناولها والتعلق ببعضها أكثر من غيرها « فناجى يكثر من شعر الحب المعذب المحروم ، وعلى طه يكثر من شعر الحب المانح المعطاء ، والهمشرى يكثر من شعر الطبيعة والحنين ، والصيرفى يكثر من شعر الشكوى والتأمل ومحمود حسن اسماعيل يكثر من شعر الطبيعة والريف » (٢) .

كما أنهم لم يقتصروا على هذه الموضوعات فلهم الشعر الاجتماعى والوطنى وان كان قليلا فى شعرهم ، كما أن لهم الشعر الوصفى والشعر الانسانى الذى يهتم بالدفاع عن الكرامة البشرية والقيم الانسانية الرفيعة . كما يلاحظ على شعر هؤلاء الشعراء الاهتمام بشعر المناسبات وعلى الاخص « الرثاء » فلا يكاد يخلو ديوان من دواوينهم العديدة من قصيدة أو أكثر فى رثاء صديق او حبيب او رئيس دولة او شخصية من شخصيات المجتمع الهامة . بل ان بعضهم قد جعل ديوانا كاملا للرثاء مثل الصيرفى الذى خصص ديوانه « دموع وأزهار » لرثاء أخته ووالدته وزملائه فى جماعة ابولو وغيرهم من أصحاب الاقلام ممن تربطهم بالشاعر أوثق الصلات . وان كان من الملاحظ على هذا اللون من الرثاء التعبير الصادق عن المشاعر والاحاسيس والبعد عن الغلو والشطط فى الاوصاف

---

(١) ديوان الالحان الضائعة ص ٣٢
(٢) تطور الادب الحديث فى مصر ص ٣٢٩

أو التزييف فى العواطف . ولعل ظهور الرثاء فى شعرهم كان أمرا طبيعيا يتفق ونفوسهم المعذبة ، وطبيعتهم الحزينة التى تجد فى الألم لذة وفى البكاء راحة فانتهزوا هذه الاحداث ليعبروا فيها عن متاعب نفوسهم والتياع قلوبهم مما يجدونه فى هذه الحياة القاسية التى لا ترحم أوتلين. وهذه الاتجاهات جميعها وما اعتمدوا عليه فى شعرهم من التعبير عن وجداناتهم ومشاعرهم الذاتية تظهر لنا بجلاء العلاقة الوثيقة بين شعراء ابولو وجماعة الديوان ومطران ، كما توثق الصلة بين جماعة أبولو وشعراء المهجر الذين تغنوا بالالم واستعذبوا الشكوى مما صبغ شعرهم بالصبغة السوداوية وطبعه بالطابع الرومانسى الحزين ووجدوا فى الطبيعة الصدر الحنون والمرفأ الامين ففروا اليها وعاشوا بين حناياها واندمجوا فيها بنفوسهم ومشاعرهموبذلك التقى شعراء ابولو مع مطران وجماعة الديوان والشعر المهجرى فى الاتجاه الرومانسى وانطلقوا فى شعرهم يعمقون هذا الاتجاه الوجدانى الذى بداه مطران وجماعة الديوان فاجتمعوا جميعا على فلسفة واحدة وقيم فنية مشتركة .

ثانيا ـ المعانى عند مدرسة أبولو :

عرفنا من الموضوعات التى عنى بها شعراء أبولو انهم كانوا يهتمون بالموضوعات التى تمثل خلجات نفوسهم وتجاربهم الذاتية « ولما كانت وجدانات الناس تتفاوت بتفاوت طبائعهم وبيئاتهم ودرجات ثقافتهم وانواعها ، فقد كان من الطبيعى أن تتفاوتنغمات هؤلاء الشعراء بتفاوت وجدانهم » (١) . ولذلك اختلفت المعانى الشعرية لدى هؤلاء الشعراء فبينما نجد الدكتور احمد زكى أبو شادى يتناول فى شعره العديد من المعانى والافكار بل انه كان ثر العطاء غزير الانتاج متنوع الطاقات فقد كان له الشعر الاجتماعى والشعر القومى والوطنى والشعر الباكى الشاكى وشعر المدح والرثاء الى جانب الشعر الوصفى وشعر الطبيعة، بينما نجد ذلك عند أبى شادى نجد ناجى صاحب الوجدان الحار المتفجر يكاد لا يتناول فى شعره غير المراة والظمأ اليها وتبعا لذلك فقد ظل شعره يفيض بالشكوى والالم ويزخر باليأس والشعور بالغربة وهو يلتزم هذه العاطفة الحزينة حتى عندما يتجه الى الطبيعة نراه « يختار من مناظرها ما يلائم هذا الليل الحزين فى نفسه وهذا الشعور بالوحدة والاغتراب »(٢) ففى جوار البحر حيث النسمات العليلة والمياه الرقراقة الصافية والطبيعة الساحرة والمناظر الخلابة نجد شاعرنا ـ وهو فى الثالثة عشرة من عمره ـ لا يرى من ذلك شيئا سوى أفق مغبر الجبين،

(١) الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثالثة) ص ٩
(٢) الرومنطيقية ومعالها فى الشعر العربى الحديث ص ١٦٣

وشمس غاربة دامعة العيون ، وبحر يتملكه الجنون والثورة العاتية .
استمع اليه يقول فى قصيدته « على البحر » :

هـــل أنت سامعة أنينى	يا غاية القلب الحـــــزين
يا قبـــلة الحب الخفـــ	ـــى وكعبة الامـــل الدفين
أنى ذكـــرتك باكيـــــا	والافـــق مغبر الجبـــين
والشمس تبدو وهى تغـــ	ـــرب شـــبه دامعـــة العيون
أمســـيت أرقبهـــا عـــلى	صخر وموج البحر دونى
والبحـــر مجنـــون العبـــا	ب يهيـــج ثائره جنـــونى
ورضـــاك أنت وقـــايتى	فاذا غضبت فمـــن يقينى(١)

والشاعر حسن كامل الصيرفى وان كان صاحب مزاج انطـوائى بحتويه الشجن وتلفه الاحزان ولم يكن مثل ناجى يعيش فى محراب الحب والمراة فقط وانما كان صاحب « الحان ضائعة » ، وصـــاحب « صدى ونور ودموع » (٢) .

أما الشابى فقـــد كان على الرغم من مجالدته للحياة واوصـــابها صاحب وجدان ثائر ودعوة انسانية رفيعة ووطنية ســـامية فى ديوانه « اغانى الحياة » .

والى جانب هؤلاء كان عبد الحميد الديب (٣) الذى عشـق البؤس وقدس الحرمان وعاش حياته شاكيا باكيا . فهؤلاء الشعراء وان تفاوتوا فى موضوعاتهم التى تناولوها وتباينوا فى المذهب الشعرى الا اننا نجدهم أصحاب نزعة عاطفيـــة حزينـــة ، ويصـــدرون فى شعرهم عن مرارة

---

(١) ديوان ناجى ص ٣٢٠.

(٢) « الالحان الضائعة » اسم ديوانه الذى اصدره سنة ١٩٦٠ وجمع دواوينـه الثلاثة : « رجع الصدى » و « حول النور » و « دموع وازهار » .

(٣) ولد عبد الحميد الديب سنة ١٨٩٨م بقرية « كمشيش » من قرى المنوفيـــة لاسرة فقيرة بائسة وكان أبوه يتكسب من بيع المواشى ولحومها لاهل القرية فى المواسم والاعياد . حفظ الشاعر القرآن الكريم فى صباه ثم دخل المعهد الازهرى بالاسكندرية ثم التحق بالازهر سنة ١٩٢٠ وكان يعيش عيشة البؤس والحرمان ثم تحول الى دار العلوم العليا حيث كانت تصرف للطالب غذاء ومبلغا من المال وعاش حياته كلها ــ قبل وبعـد تخرجه من دار العلوم ــ ما بين الصعلكة والعربدة والمجون والتشرد والحرمان وحاول ان يحصل على وظيفة لكن الابواب كانت موصدة امامه بسبب اخلاقياته . واخيرا تســـلم وظيفة فى وزارة الشئون الاجتماعية سنة ١٩٤٣ الا ان القدر كان له بالمرصاد فتوفى فى ٣٠ ابريل من العام نفسه .

راجع عنه : الشاعر عبد الحميد الديب ، حياته وفنه « للدكتور عبـد الرحمن عثمان » ، « ماساة شاعر البؤس » لمحمد محمد رضوان ، قصة الادب المعاصر (الجـزء الرابع) للدكتور خفاجى .

واسى ووجدان ذاتى مهموم ولذلك يسمى الدكتور عبد الرحمن عثمان هؤلاء الشعراء وامثالهم من جماعة ابولو «شعراء القلق الاجتماعى» (١). فقد كانت ظروف المجتمع المصرى - فى الفترة التى بدأ هؤلاء الشعراء يشبون فيهـا عن الطوق - قاسية واحس هؤلاء الشبان بالحـرمان وسرى فى نفوسهم الضعف وشعروا بانهم غرباء فى هذه الحياة فسيطرت عليهم الاحزان واحتوتهم الكآبة وانعكس كل ذلك على شعرهم واخذوا يتحدثون فيه عن همومهم واشجانهم وعن المرارة والاسى التى يعانون منها ، وعن حزنهم ويأسهم واستسلامهم مدفوعين بتلك العاطفة الحزينة التى صبغت شعرهم وطبعته بطابع السوداوية والقتامة وبذلك عكفوا على نفوسهم وانطووا فى رداء احزانهم وشئونهم الخاصة. « وقلما التفت الشاعر - فى فترة ظهور هذا الاتجاه - الى احاسيس الجماعة ، أو اهتم بالامور الوطنيـة أو القومية . وحين اهتم بعض الشعـراء بتلك الامور فيما بعد ، كانت دائما فى المحل الثانى » (٢) .

وكان هذا الاتجاه الذاتى والنزعة الفردية الحزينة التى غلبت على شعراء مدرسة ابولو احد الاسلحة التى هاجمها به خصومهم واستقبلوا دواوين شعرائها بالنقد الهادم العنيف حيث لاحظوا « أن شعراء هذا الاتجاه باتباعهم هذه النزعة الفردية المنطوية ، قد وقفـوا سلبيين من قضايا عصرهم ومشكلات وطنهم ، وبدلا من أن يناضلوا بالكلمة المنغومة المجنحة ليحققوا لمجتمعهم حياة أفضل ، أو على الاقل ليحاربوا الطغيان والظلم الذى جثم على صدره ، راحوا يبكون ويحلمون ، ويهربون الى احضان الطبيعة حينا ، والى حنان الحب حينا آخر ، تاركين وطنهم ومجتمعهم لما فرض عليه من ظلم وتآمر وانتكاس » (٣) .

ويرى الدكتور احمد هيكل أن هذا الاتجاه الذاتى كان من شعراء ابولو كرد فعل فى مواجهة الشعراء المحافظين الذين أفرطوا فى الاتجاه بالشعر الى الاسهام فى ميادين الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية - دون رعاية فى كثير من الاحيان لمقتضيات الفن ومتطلبات الشعر - حتى وصلوا فى ذلك الى حد التورط فى شعر المناسبات والاغراق فيه غرقا . . أو أن ذلك كان نتيجة لعدم نضج الوعى لدى هؤلاء الشعراء بوظيفة الشاعر وما يجب عليه نحو مجتمعه من التزام بقضاياه واتخاذ موقف نضالى فى سبيل تحقيق آماله وطموحه . وقد يكون الامران معا

---

(١) فى الادب المعاصر ص ٩٥

(٢) تطور الادب الحديث فى مصر ص ٣٥٢

(٣) « فى الثقافة المصرية » لمحمود امين العالم وعبـد العظيم انيس ص ١٨٨ وما بعدها (القاهرة ١٩٥٥) وراجع تطور الادب الحديث فى مصر ص ٣٥٣

هما اللذان أديا الى عدم الارتباط بقضايا المجتمع ودفعهم الى الهروب والانطواء على أحزانهم واشجانهم (١) .

ويخيل الى أن الامر الاول من هذين الامرين لا يقوى على هـذا التأثير ولا يمكن أن يكون له الفعاليـة التى تدفع بهؤلاء الشعـراء الى الابتعاد عن قضايا مجتمعهم ووطنهم والاستسلام لأحزانهم وأتراحهم. فها هو أبو القاسـم الشابى يعيش نفس الظـروف والمشاكل ولكنـه يستخدم أسلحته المتنوعة فيهاجم انصار القديم والمقلدين ويعلن الثورة عليهم وعلى اتجاهاتهم ، وفى الوقت نفسـه يحمل لواء الدفاع عن قضايا وطنه ومجتمعه ضد التخلف والظلم والقهر والاستعمار وتحكمهويسهم فى قضايا مجتمعه ومشاكله ولا يبتعد عنه أو يستسلم لاحزانه وآلامه الخاصة ويقف وحـده مدافعا ومناضـلا من اجل اهدافه ودعوته الاصلاحية الشاملة وسط مجتمع رجعى متخلف تسلطت عليه الامراض الاجتماعية وكبله الرجعيون بكل قيود الذلة والاستكانة ، ولم يفكر فى يوم من الايام أن يتخذ من البعد عن مشاكل وطنه والفرار من قضـايا مجتمعه طريقا للخلاص من نهج المحافظين أو صفة تبعد به عن الرتابة وتميز أعماله بالخلق والابتكار .

واذا كانت الاحداث السياسية والاجتماعية فى الفترة التى سبقت قيـام جماعة ابولو قد احتوت الشعراء المحافظين ووجهت الكثير من اشعارهم فانما كان هذا أمرا ضروريا بعد أن وصلت الحالة فى البلاد الى أقصى درجة من الفوضى والاضطراب السياسى والتحكم والسيطرة والقهر الذى يثير فى النفوس — مهما كانت جامـدة — كوامن الغضب والكراهية على هؤلاء الطغاة والمستبدين من المحتلين الانجليز وأعوانهم الذين شتتوا شمل البلاد واوصلوها الى حالة يرثى لها من التناحـر والتلاعب بأقدار الناس وحرياتهم بل والتحكم فى أرزاقهم وارواحهم .

وفى حالة كهذه تكون اهم الموضوعات الشعرية وأسبقها الى قلوب الشعراء ما يسهم فى هذه المعركة المصيرية دفاعا عن المظلومين وحربا على الفساد والطغيان وذودا عن الحق واشادة بالمناضلين الاحـرار وحربا على الخونة والمفسـدين . كما أن «شوقى» وهو زعيم المحافظين قد كان من أسبق المجددين وأنشطهم فى الفترة الاخيرة من حياته والتى سبقت قيام ابولو ، فقد أخـرج لنا فى المدة من سنة ١٩٢٧ الى سنة ١٩٣٢ روائعه فى التمثيل وسد بذلك الثلمة التى كان يتخذها البعض طريقا

(١) راجع تطور الادب الحديث فى مصر ص ٣٥٢ وما بعدها .

لمهاجمة الادب العربى . واثرى شوقى الادب العربى بهذا الفن التمثيلى الجـديد .

الى جانب ذلك كله فقـد كانت البيئة الادبية — فى تلك الفتـرة وما سبقها — تشهد معارك أدبية على أوسع نطاق بين انصار القديم من جهة والمحافظين من جهة اخرى . ورأينا مدرسة الديوان يؤزرها ويسير على دربها شعراء المهجـر يدعون الى التعبير عن الوجدان ويسهمون بجهودهم الواضحة فى الحركة الادبيـة المعاصرة ومع ذلك لم نجـدهم انطوائيين يعيشـون على اجترار آلامهم ومشـاكلهم الخاصة . بل لقد كان الشعر فى المهجر الجنـوبى بالذات يسهم اسـهاما كبيرا فى المشـاكل السياسية والاجتماعية والثقافية التى يعانى منها المجتمع العربى الى جانب ما كانوا يتناولونه فى اشعارهم من مسائل الكون والحياة والانسـان بصفة عامة .

واخيرا فان ما تضمه دواوين شعراء أبولو — بما فيها انتاجهم الاول — من قصـائد المدح والهجاء والرثاء ونحو ذلك من الاغـراض القديمة (١) ليلغى ذلك الرأى الذى يقول انهم تركوا قضايا مجتمعهم وعكفوا على ذواتهم ووجداناتهم الخاصة حتى لا يقعوا فيما وقع فيـه الشعراء المحافظون من تسخير الشعر فى قضايا الوطن وميادين نضاله، لان هذه الاغراض القديمة هى المعيبة وخاصة اذا كنا فى وقت تحتاج هذه الامة من ابنائها ان يكونوا دروعا تذود عن كرامتها وحريتها وتدافع عن مبادئها وقيمها . على انهم بعد فترة من تكوين جماعتهم « اخـذوا يدنون قليلا من الموضوعات السياسية والوطنية والقومية ، بل اخذوا يخوضـون بشعرهم فى بعض المناسبات التى كانت من أهم مجـالات الشعراء المحافظين » (٢) . واقرأ للصيرفى فى ديوانه « دموع وازهار » الذى افـرده للرثاء ولمحمـود حسن اسماعيل ديوانه « هكذا أغنى »

---

(١) ويمكن ان ناخذ ناجى كمثال على ذلك . واقرا له فى ديوانه هـذه القصائد « دين الاحياء » ص ٤٦ ، و « مرثية الشاعـر محمد الهراوى » ص ٦٤ ، و « انطون الجميل » ص ٨١ ، و « رثاء شوقى » ص ٨٣ ، « تحية الكمان » : تحية لامير القيثارة «سامي شوا» ص ١٣٠ ، و « تكريم ابراهيم عبـد الهادى وزير الصحـة » ص ١٢٣ ، و « تعزية » ص ١٢٤ « الدكتور زكى مبارك » ص ١٦٧ ، و « وزير الحق — عبدالحميد عبد الحق فى وزارة الاوقاف» ص ١٧٩ ، و « الدكتور على ابراهيم فى يوبيله الفضى » ص ٢٥٢ ، و « مرثية الشاعرالهمشرى » ص ٢٧٢ ، و « مرثية الدكتور عبد الواحـد الوكيل وزير الصحة » ص ٢٨٣ ، و « الى روح الشاعر » — القيت فى حفل الذكرى للشاعر المرحوم طانيوس عبده بمعهد الموسيقى الشرقى يوم الثلاثاء ٢٠ فبراير سـنة ١٩٣٤ » ص ٢٩٦ ، و « تحية » ص ٣٠٣ ، و « عزيز اباظة » ص ٣٠٤

(٢) تطور الادب الحديث فى مصر ص ٣٢٧ .

تجد العديد من القصائد فى المناسبات العامة الوطنية والقومية والمدح والرثاء ، واقرأ لعلى محمود طه دواوينه تجد كثيرا من القصائد الوطنية والقومية الى جانب قصائد الرثاء (١) .

كل ذلك يدفع ما قال به الدكتور احمد هيكل وهو أن اتجاه شعراء أبولو الى الطابع الحزين والهروب من مشاكل مجتمعهم وقضايا وطنهم انما كان كرد فعل فى مواجهة الشعراء المحافظين الذين أفرطوا — فى نظرهم — فى استخدام الشعر فى ميادين النضال السياسى والاجتماعى وغيرهما مما يتصل بالمواقف النضالية فى سبيل تحقيق آمال الامة وامانيها .

أما انهم اتجهوا هذه الوجهة لعدم نضج الوعى لديهم بوظيفة الشاعر وما يجب عليه نحو أمته ووطنه وقومه . فان هذا الراى مردود أيضا لأن هؤلاء الشعراء — كما هو معروف — قد اطلعوا على الثقافات الاجنبية وتعرفوا على مذاهبها الادبية ، الى جانب ما توفر لديهم من ملكة شاعرية ، وبالاضافة الى ذلك فقد تفتحت أعينهم على تلك الثورة العارمة التى شنتها مدرسة الديوان على الشعراء المحافظين وما اتخذه هؤلاء المجددون على المحافظين من استغراق فى الموضوعات القديمة والبعد عن عواطفهم ثم ما قدمه الشعر المهجرى من موضوعات فى السياسة والمجتمع والروابط الانسانية والعلاقات البشرية مما أوضح الطريق امامهم وأبان عن وظيفة الشعر ودور الشاعر فيما يحدث حوله وما يحيط به من قضايا ومشاكل .

وأرى أن اغراق هؤلاء الشعراء فى احزانهم واشجانهم الخاصة والانفصال عن قضايا مجتمعهم — فى بداية حياتهم الادبية — انما كان انبهارا بالادب الغربى واندفاعا منهم « وراء المذاهب الغربية يتمجدون بها ، ويتمذهبون ويتفاخرون ، ويحاولون أن يكونوا نماذج لهذه المذاهب » (٢) . واعجابا بالمذهب الرومانسى — خاصة — ذلك المذهب الذى يمجد الالم ، ويقدس البكاء الى جانب التأثر بما فى الادب العربى

---

(١) مثل : « اليوم العظيم » — عيد التتويج لحضرة صاحب الجلالة الملك فاروق . ص ٥٦ ، و « مهرجان الزفاف — احتفالا بقران صاحب الجلالة الملك فاروق » ص ٧٠، و « اميرة الشرق » ص ٧٥ ، و « صدى الوحى » من ديوان « ليالى الملاح التائه » الصادر سنة ١٩٤٠ ، و « يوم الملتقى » ص ٦٩ ، و « من وحى الهجرة » ص ١١٨ ، و « موكب الوداع » ص ١٢٢ ، و « صاحب الاهرام » ص ١٢٩ من ديوانه « الشوق العائد » الصادر سنة ١٩٤٥ .

(٢) الصراع الادبى بين القديم الجديد ص ٢٤٣ .

من نماذج لهذا اللون الوجدانى . وكان قول شوقى « وانبغ ما فى الحياة الالم » (١) اقرب الاقوال وادناها الى نفوسهم فراحوا يملئون اشعارهم بالشكوى والالم والصراخ والعويل وما يعانونه من آلام واشجان .

واذا كنا نقدر ما مروا به من أزمات نفسية واجتماعية قاسية فاننا يجب الا نغفل حقيقة اخرى وهى أن منهم من كان يتقلب فى مطارف النعيم ويعب من مباهج الحياة ومسراتها . حتى المهمومين منهم لابد أن تكون البهجة قد زارت نفوسهم مرات ومرات . ثم انهم كانوا جميعا فى عنفوان شبابهم والشباب وحده نعمة كبيرة يملك من الجهد والطاقة ما يمكنه من طرد هذه الافكار ومجالدة المشاكل والاحداث(٢) . فاستجابتهم الى الالم والشكوى والنواح وانطواؤهم على مشاكلهم الخاصة بعيدين عن مشاكل مجتمعهم وصراعاته انما كان — كما قلت تأثرا بما قرأوه وما اطلعوا عليه فى الشعر الغربى والعربى على السواء ووجدوا فيه التقاء مع مشاعرهم ونفوسهم المستوفزة وتعبيرا عن عواطفهم الحزينة الباكية .

---

(١) هذا شطر بيت تمامه « تفردت بالالم العبقرى وانبغ فى الحياة الالم » جاء على لسان الاموى مخاطبا قيس بن ذريح . (مجنون ليلى ص ١٢٨) مؤسسة فن الطباعة .

(٢) راجع الصراع الادبى بين القديم والجديد ص ٢٥٣ ، ٢٥٤

الفصل الثالث

فى الاساليب والاخيلة

تمهيـــد :

١ ـ أعلن شعراء هذه المدرســة على لسان رائدها احترام جميع المذاهب الأدبية والتيارات الفنية والابتعاد عن كل ما من شأنه أن يحدث الانقسام أو الفــرقة بين اعضائها والمنتمين اليها وتجنب كل خلافات مذهبية قد تحول بينهم وبين ما ارادوه من النهوض بالشعر وخـدمة رجاله والدفاع عن كرامتهم وتوجيه مجهوداتهم توجيها فنيـا سليما الا أن ما ارادوه وما حدث شيء آخر . فقد انطلق هؤلاء الشبان يعلنون الثورة على التقليد ويدعـون الى الاصـالة الفنية واطلاق النفس على سجيتها ، والى البساطة فى التعبير والتفكير واللفظ والمعنى والاخيلة والتحرر من القوالب والصيغ المحفوظة وأساليب القدماء فى بناء القصيدة وخرجت قصائدهم تحمل هذه الاتجاهات الجديدة فنوعوا فى الاوزان والقوافى ، ونظموا الشعر الحر ، والشعر المرسل والمنثور وحــرروا القصيدة فى مضمونها وفى فكرتها وصورتها الموسيقية واخيلتها من كثير من القيود القديمة . فبعدوا بذلك كثيرا عن المناهج المألوفة والقواعد المتبعة فى النظم ؛ الى جانب مايشاع فى هذا الشعر من مذاهب حديثـة كالرومانسـية والرمزية والسريالية والواقعية وغيرها على درجات مختلفة عند هؤلاء الشبان « فأثاروا الجو الادبى بآثارهم الشعرية الجديدة . فبرز ديوان اطيــاف الربيع لابى شادى ، واعقبـه الينبوع ، وفوق العباب ، وظهـر ديوان وراء الغمام للدكتور ناجى ، وديوان الالحــان الضائعة للصيرفى ، وديوان صالح جـودت ، وديوان الزورق الحــالم لمختار الوكيــل ، وتوجت هــذه الدواوين بمقـدمات بديعـة للدكتور ابى شادى تكشف عن خصائص هذا الشعر الجـديد ، وتتحدث عن نبوغ ناجى فى الوجدانيات وتفرد الصيرفى فى الموسيقى الاثيرية الشفافة، وهيام صالح جودت بالغزليات ، وتجويد مختار الوكيل فى شعر الغزل والطبيعة » (١) . ورأى المحافظون هذه الثورة الشاملة وتلك الاتجاهات الجديدة الجريئة فاستشعروا الخطر يهددهم واحسوا بالرياح الجديدة تعصف بهم وسرعان ما احتدم النقاش بين الفريقين واخذت « جحافل المدرسة القديمة تهاجم هؤلاء الشبان الذين يشقون طريقهم فى تسامح ووجل ، وحمل لواء هذه الجماعة أنصار الشاعر احمد شوقى ، وبدات

---

(١) السحرتى من كلمة قدم بها كتاب رائد الشعر الحديث ١٢/١

المعارك الادبية فى البلاغ والسياسة الاسبوعية والكشكول وكوكب الشرق والعصور وغيرها من المجلات الادبية ... وبدأ دعاة المدرسة التقليدية يوجهون سهاما حادة من النقد الى صدر ابى شادى ، ويغمدون خناجرهم فى صدره » (١) واتسعت الهوة بين الفريقين حيث سارع اصحاب ابى شادى من دعاة التجديد الى الدخول فى هذه المعركة وحملوا حملة شعواء على القديم وأنصاره والمتمسكين به . كما زاد ضراوة هذه المعركة أن اخذ البعض من انصار هذا الجيل الجديدينفصل عنه ويعلن عدم رضاه عن هذا الاتجاه بل ويهاجمه ويقف منه موقف الخصم والمعارض (٢) . كما أسهمت الصراعات السياسية والصراعات الحزبية أيضا فى اشعال أوار هذه الخلافات وتعميق تلك الانقسامات. فقد اتهم العقاد — الذى كان من كتاب الوفد البارزين — هذه الجماعة بأنها ما قامت الا من أجل هدمه والقضاء عليه بتمويل من الملك فؤاد الذى عرض به العقاد وسجن من أجل هذا التعريض (٣) . «ولذلك هاجم العقاد كل من يتصل بأبى شادى وجماعته من الشبان » . وعلى اثر ظهور ديوان ناجى الاول « وراء الغمام » يسارع العقاد بمهاجمة هذا الديوان وصاحبه هجوما عنيفا ويتهمه بالسطحية والسرقة ، ومما قاله :« وأظهر ما يظهر من سمات هذه المجموعة الضعف المريض والتصنع ، فان صاحبها كما يدل عليه كلامه من أولئك النوع الذين يفهمون أن « الرقة ترادف البكاء ، وأن الشاعر ينظم ليبكى ويشكو ، فاذا هجره الحبيب بكى .. واذا تناجى مع حبيبته قال لها : « هاتى حديث السقم والوصب » الى نحو ذلك من أعراض الرخاوة المريضة التى لا نزال نحاربها منذ عشرين سنة فى الشعر والنثر والغناء » (٤) وطه حسين (١٨٨٩ — ١٩٧٣) — الذى أخرج من الجامعة سنة ١٩٣٢ — يجد أبا شادى يتودد الى صدقى وحكومته (٥) فيسخط طه حسين

---

(١) جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث ص ٢٩٠.

(٢) قد أشرت الى بعض هذه الخلافات والانقسامات فى بداية الفصل السابق فيرجع اليها . كما هاجم سيد قطب فى « الاسبوع » هذه الجماعة حتى سمى شعراءهافى احدى مقالاته « مواكب العجزة » وقال عنها « انها أكثر الجماعات ضجيجا وادعاء »على الرغم من احتفال مجلة أبولو به وبشعره . راجع مجلة الاسبوع العدد الصادر فى ٢٦ من سبتمبر سنة ١٩٣٤ ص ٩ — ١٠ وراجع جماعة أبولو ص ٤٩٤

(٣) كان ذلك سنة ١٩٣٠ حينما خطب العقاد فى البرلمان قائلا : « ان الامه مستعدة أن تسحق أكبر رأس يخون الدستور ويعتدى عليه » وقد حكم عليه بالسجن تسعة شهور (أنظر : العقاد دراسة وتحية ص ٦٤ — ٦٥) القاهرة ١٩٦٢ ، وراجع جماعة أبولو ص ٤٩٤ ، تطور الادب الحديث فى مصر ص ٣٦٠.

(٤) من مقال العقاد فى جريدة « الجهاد » عدد ١٢ يونية سنة ١٩٣٤ .

(٥) راجع مجلة أبولو (المجلد الـ ٣) ص ٥ وما بعدها .

على أبى شادى ومن يلتفون حوله ويهاجمه ويتكتل ضدهم ويعلن مبايعته للعقاد بامارة الشعر بعد شوقى (١) ويلجأ الى دواوين أعضاء هذه الجماعة فيتناولها بالنقد الهادم والتجريح العنيف فينقد ديوان على محمود طه « الملاح التائه » الصادر سنة ١٩٣٤ ويأخذ على صاحبه « حرصه على الموسيقى فى الوزن أكثر مما يحرص عليها فى القافية وتقصيره فى النحو وفى اللغة أحيانا » (٢) . واذا كان هذا النقد يبدو عليه الموضوعية والتساهل فان هجومه ونقده كان عنيفا وقاسيا مع ناجى فى ديوانه « وراء الغمام » الذى أخذ يتهمه بالليونة وضحالة الفكر وعدم استقامة معانيه . ومما قاله فيه « ونحن نكذب شاعرنا الطبيب ان زعمنا له أنه نابغة ، بل نحن نكذبه ان زعمنا له أنه عظيم الحظ من الامتياز وانما هو شاعر مجيد تألفه النفس ، ويصبو اليه القلب ، ويأنس اليه قارئه أحيانا ويطرب له سامعه دائما . فاذا نظرنا اليه نظرة الناقد المحلل الذى يريد أن يقسم الشعر انصافا وأثلاثا وارباعا كما يقول الفرنسيون لم يكد يثبت لنا أو يصبر على على نقدنا ، وانما يدركه الاعياء قبل أن يدركنا ، ويفر عنه الجمال الفنى قبل أن يفر عنا الصبر على الدرس والنقد والتحليل »(٣) . وكان لهذا النقد الهادم أثره العنيف فى نفس ناجى فقامت الدنيا فى عينيه ، ولزم فراشه اسابيع طويلة وهجر الشعر والادب فترة من الزمن ، واهتز كثير من القيم فى ناظريه ، وفى طليعتها قيمة الصداقة ، وقيمة الشعر ، ثم يكتب ناجى رسالته التى اسماها « المنفى الحر » الى طه حسين يرد فيها على هذا النقد القاسى . ومما جاء فى هذه الرسالة قوله (٤) « ... أول ما أعتب عليك فيه أنك على ثقافتك الواسعة واحاطتك النادرة ، لا تزال تحاسب الشاعر كلمة كلمة ، وتقيس الفن بالمسطرة . وربما انتزعت اللفظة من جارتها وهى تسندها وتشد أزرها ولا تكمل الا بها .. تناقشنى فى شطرة « الهوى الصامت يغدو ويروح » فتقول : « نحن فى المساء ، وكلمة غدا لاتعجبك ، لأنها تدل على شىء

---

(١) اقام جماعة من الشباب حفلة تكريم للعقاد بمناسبة فوز نشيده القومى فى ٢٧ من ابريل سنة ١٩٣٤ وتحدث طه حسين فى هذا الحفل ممتدحا العقاد واوضح انه لا يؤمن فى هذا العصر الحديث بشاعر عربى غير العقاد ثم ختم حديثه قائلا : « ضعوا لواء الشعر فى يد العقاد وقولوا للادباء والشعراء اسرعوا واستظلوا بهذا اللواء فقد رفعه لكم صاحبه » . انظر حديث طه حسين فى مجلة الجهاد (العدد ٢٩ من ابريل سنة ١٩٣٤ ص ٢) .

(٢) راجع مقال الدكتور طه حسين ١٤٠ وما بعدها فى كتاب « حديث الاربعاء » الجزء الثالث .

(٣) انظر مقال طه حسين فى كتابه « حديث الاربعاء » ٣/١٥٠ وما بعدها .

(٤) راجع هذه الرسالة فى كتاب « ناجى : حياته وشعره » لصالح جودت ص ٨٦ — ٩٢ .

جرى بالنهار ، فأذكرك يا مولاى ان ذلك القاموس الصغير يقول ان غدا تطلق على مجرد الذهاب .. وانت يا سيدى تحاسب الشاعر لفظا لفظا وتتناسى ان هناك ما يسمى بالاستعارة والمجاز ، وعلى هذه الطريقة تساءلت : ما معنى وراء الغمام ؟ » .

ومن الحملات التى وجهت الى الجماعة نقد « حسين المهدى الغنام » ـ أحد انصار العقاد ـ لابى شادى فى سبع مقالات نشرها فى الوادى ابتداء من ٣٠ من سبتمبر سنة ١٩٣٤ حتى نوفمبر سنة ١٩٣٤ تحت عنوان « نقد الشفق الباكى » وكان نقدا يفيض بالقسوة والعنف والتحامل الواضح ومما قاله فى احدى هذه المقالات « .. وهكذا الدكتور احمد زكى ابوشادى يطلق دواوينه تبحث عن قراء فلا تجد .. فيطلق فى اثرها محاسيبه يقولون للناس هذا شاعر عصرى عظيم فتسأل عن اثره فيهدى اليك ، فتقرأ فلا ترى فيه شيئا يدل على نصيب ضئيل من العظمة » (١) الى ان يقول : « ان شعر ابى شادى كنبات لا فائدة ولا رائحة فيه بل فيه اذى للنفوس وللعيون على السواء ، وهو كنبات الصبر » (٢) .

فكانت هذه الخصومات التى اشتدت حدتها مع مرور الايام ذات اثر عميق فى نفوس اعضاء هذه الجماعة الأمر الذى أوصلهم الى حالة من اليأس واهتزاز ثقتهم بالمجتمع ومن حولهم والشعور بالاضطهاد والغربة ، واصيب البعض منهم بصدمة نفسية قاسية احسوا معها ان مجهوداتهم تتلاشى فى خضم هذا المعترك المتلاطم مما حمل الكثير منهم على التوقف عن نشاطه الادبى . فيعلن ابو شادى فى عدد ديسمبر سنة ١٩٣٤ من « مجلة ابولو » توقف هذه المجلة عن الاصدار بعد هذا العدد وانسحابه من الحياة العامة مؤثرا العزلة والانطواء . ويقول فى هذه الكلمة الحزينة : « ربما ختمنا بهذا العدد الممتاز المجلد الثالث من هذه المجلة كما نختم بختام هذه السنة جميع جهودنا العامة الى غير عودة » (٣) .

وانطوى ناجى على اشجانه واحزانه وعقد العزم هو وصالح جودت على هجر الشعر والتوقف عن انشاده ، وكتب صالح جودت قصيدة « القصيدة الاخيرة » قدم لها بقوله : « انتابت الشاعر نوبة من الندم

---

(١) الوادى الصادرة فى ٣٠ من سبتمبر سنة ١٩٣٤ ص ٣
(٢) السابق والصفحة .
(٣) مجلة ابولو « المجلد الثالث » عدد ديسمبر سنة ١٩٣٤ ص ٤١٤

بعد طبع ديوانه فأزمع الا يقول الشعر ما عاش » (١) . ومما جاء فيها :

لا رعاك الله يا شعرى على الدهر ولا حياك حى
قد تمردت على الله فحلت نقمة الله على
يا الهى قد نفضت الشعر عن قلبى واخليت يدى
وكسرت اليوم اقلامى وأغلقت بقلبى شفتى

واذا كان هذا التوقف عن الشعر لم يدم طويلا وعاد أبو شادى وناجى وصالح جودت وحسن الصيرفى وغيرهم الى قرض الشعر والتغنى به استجابة لتلك العاطفة الجياشة فى ضمائرهم ووجداناتهم الا أن هذا التجمع الذى التف حول مجلة أبولو وجماعته قد تبدد شمله وانفرط عقده بتوقف مجلة ابولو عن الظهور فى ديسمبر سنة ١٩٣٤ وان ظل أثره واضحا « وحيا فى كثير من الشعراء الذين عاشوا فى ظلاله او جاءوا بعده من امثال محمد فهمى وصالح شرنوبى وملك عبد العزيز وجليلة رضا والفيتورى وعبده بدوى والعنتيل وسعد درويش والجيار وغيرهم » (٢) . واستمر ذلك الاتجاه العاطفى الذى تميز بنزعات شعرية متعددة غزيرة يجذب اليه انظار الشباب المثقف الذى يتطلع الى آفاق فنية رحبة ويؤثر فيهم تأثيرا قويا حتى الحرب العالمية الثانية .

٢ — واذا كانت أبولو قد انفرط عقدها « والبلابل التى كانت تشدو فى روضها تفرقت جموعها يردد كل منها نغمة على كل غصن يلقاه » (٣) فان ما انجزته من اعمال أدبية خلال الفترة القصيرة التى قامت فيها وما بشرت به من قيم جديدة قد أكد دعوتها التجديدية وأبرز خصائصها الفكرية والفنية فضلا عن الاعداد التى أصدرتها مجلة أبولو. فقد نشرت الكثير من كتب ودواوين أعضائها مثل : ديوان الينبوع ، وأطياف الربيع ، والشعلة ، وفوق العباب ، وأشعة وظلال وكلها لأبى شادى ، ومثل ديوان وراء الغمام لناجى ، والألحان الضائعة للصيرفى ، وديوان عتيق وديوان مختار الوكيل ، وأصدرت كتيبا للوكيل عنوانه « رواد الشعر فى مصر » ونشرت دراسات أدبية أصيلة من مثل « أدب الطبيعة للسحرتى » (٤) . فكانت هذه الدواوين وتلك الدراسات

---

(١) مجلة أبولو « المجلد الثانى » ص ٦٨٤ (عدد ابريل سنة ١٩٣٤) .

(٢) جماعة أبولو ... ص ٥٠٦

(٣) من كلمة الاستاذ حسن الصيرفى بعنوان (ابولو فى اربعين عاما) بكتاب مدرسة ابولو الشعرية ص ٢٩ الذى اصدرته رابطة الادب الحديث فى ذكرى مرور اربعين عاما على قيامها .

(٤) راجع دراسات فى الادب المقارن (القسم الثانى من الجزء الاول) ص ٣ ، ٤

بجانب المعارك الادبية التى خاضتها والدراسات الأدبية والنقدية التى قامت بها ومـا اخرجته من دواوين اخرى تمثل ثورة فى عـالم الفكر والادب بما حملت من اتجاهات تجديدية وأفكار جريئة ، وما اتخذته من قوالب جديدة وصياغة متحررة ، ورفعت بذلك لواء التجديد ونبهت الأذهان الى قيم شعرية جديدة وحررت الفن من قيوده ورواشمه ودعت الى الصدق فى الاحساس والشعور ، والحرية الفنية وتحرير القصيدة فى شكلها ومضمونها وصورتها وموسيقاها . مما سيتضح لنا من خلال دراستنا فى هذا الفصل والفصل التالى له ، ويهمنى فى هذا الفصل أن اوضح تجـديد هذه الجماعة فى الصـورة الشعرية أو « الأسـاليب والاخيلة » ، وموسيقى الشعر وأوزانه .

أولا : فى الاساليب والاخيلة :

اذا كنا فى الفصل السابق قد رأينا أن اللون الرومانسى يشع خلال هذا الشعر ويطبعه بطابعه فان الدكتور احمد زكى أبو شادى بعد أن استقرت به الأحوال فى امريكا يوضح لنا أن مذهب هذه الجماعة انما هو الحرية الفنية والطلاقة التعبيرية كما انها لم تلتزم مذهبا معينا من المذاهب الأدبية حيث يقول : « لما نشأت مدرسة ابولو منذ ثلاث وعشرين سنة كانت الفكرة الموحدة الجامعة ان الشعر الحق الرفيع هو ما عبر عن الشعور تعبيرا فنيا أصيلا ، ولم يكن ابتذالا ولا اجترارا لما سبقه ، اذ لا غنى للشعر من وراء التكرار والاجترار ، وتحت راية هذا التعريف أمكن انتظام مذاهب شتى ، وفى هذا الأفق الفسيح والجو الحر كانت (مدرسة ابولو) من أغنى المدارس الشعرية فى اى عهد ، اذ أنها جندت مواهب ممتازة متباينة والفتها وخلقت انسجاما ، واى انسجام من التباين الظاهرى . فجمعت بين شعراء موهوبين مبدعين آمنـوا بالرمزيـة ، والسريالية ، والرومانسية ، والواقعية ، وغيرها على درجات شتى ، وان ندر بينهم من اقتصر شعره على مذهب واحد من هذه المذاهب . وانما العبرة هى فى ان صفوة ابداعهم كانت موضع الحفاوة والانتفاع بها لخير الادب عامة بدل اقتصار النفع على مذهب بعينه . وليس فى هذا شيء من التناقض لان القاسم المشترك الاعظم بين هذه المذاهب هو روح الشعر ذاته ـ الشعر الأصيل الرفيع ـ بغض النظر عن صورة التعبير ، وعن الموضوعات التى يتناولها » (١) .

ويرى أبو القاسم الشابى أن « المدرسة الجديدة تـدعو الى أن يجدد الشاعر ما شاء فى أسلوبه وطريقته فى التفكير والعاطفة والخيال ،

(١) نقلا عن كتاب « رائد الشعر الحديث » ٢٣٦/١

والى ان يستلهم ما يشاء من كل هذا التراث المعنوى العظيم الذى يشمل ما ادخرت الانسانية من فن وفلسفة ورأى ودين لا فرق فى ذلك بين ما كان منه عربيا أو أجنبيا ، وبالجملة فانها تدعو الى حرية الفن من كل قيد يمنعه الحركة والحياة » (١) .

ومن ذلك يتضح لنا ان الحرية الفنية والطلاقة التعبيرية والتحرر فى الموسيقى والخيال والقوافى وما من شأنه ان يصدر عن الشخصية المستقلة بحيث تبدع وتبتكر ولا تجتر الماضى . كان ذلك كله اساس هذا الاتجاه وأهم ما يميز معالمه .

وانطلاقا من الحرية التى حرص عليها شعراء ابولو نجدهم قد اصطنعوا لأنفسهم معجما شعريا خاصا يقوم على ايثار الكلمات ذات الايحاءات الخاصة والوقع الموسيقى المعين ثم وضع الصفات من موصوفاتها فى وضع جديد أو شبه جديد ، والتوسع الكبيرفىاستخدام المجازات والابتكار فى الصور والأخيلة التى ترمز للحالات النفسية والتجارب الذاتية .

وهذه الجوانب توضح التأثر العميق بالمذهب الرمزى « وامتداد خصائصه الى شعراء هذه الجماعة » التى ازدادت ايمانا بطرائقالتعبير الرمزى والتصوير البيانى متأثرة برواد التجديد عندنا وبالمذهب الرمزى عند الغرب وعند امثال بودلير ، وفيرلين ومالارميه وفاليريه وادجار آلان بو الذى كان يقول انه « يسمع » قدوم الليل كما كان يقول انه « يرى » من كل قنديل صوتا ناعما رتيبا ينساب الى أذنيه » (٢) . وكان أبو شادى خير من يمثل هذا الاتجاه الذى درسه وتعلق به وتأثر به تأثرا واضحا فى دواوينه العديدة ، وكان ناجىيصف شعر أبى شادى بالرمزية فيقول : « ولكنه فى كثير من الاحيان يجعلنى أتذكر الشاعر «والتردلامار»وخصوصا عندما قرات للصديق أبىشادى قصيدته « الاصداء » فان للشاعر ابى شادى كما للشاعر « دلامار » نظرة الى الدنيا كنظرة الطفل الحائر ، ولهما كذلك غرام باستثارة الاشباح على طريقة رمزية » (٣) .

وحسن كامل الصيرفى — كما يقرر أبو شادى فى تصديره لديوانه « الالحان الضائعة » : « شاعر مبتدع بعيد الخيال رومانطيقى النزعة غالبا ، رمزى أحيانا ، بعيد فى طوره الحاضر عن المثل القديمة ، لغته

---

(١) من مقدمة الشابى لديوان « الينبوع » لابى شادى ص (ث) ١٩٣٤ .
(٢) فن الشعر لمندور ص ٦٤ .
(٣) الينبوع — مقدمة ناجى « ص ل » — يناير ١٩٣٤ .

لغة الشعر الجرىء فكل الفاظه أشعة وظلال وانغام واصداء وعطر وشذى وأشباح واطياف ، ونحوها » (١) . فكان التأثر بالرمزية فى شعر هؤلاء الشبان وغيرهم من شعراء « أبولو » تأثرا واضحا وطابعا عاما بسم معظم شعرهم وقد أوضحت عند دراستى للصورة الشعرية عند جماعة الديوان أن « شكرى » كان واضع أسس الرمزية فى الشعر العربى الحديث بحديثه عن الخيال وضرورة ارتباطه بالمشاعر والاحاسيس والاهتمام بالتشبيه ووظيفته التى يراها — كما يرى الرمزيون — فى التعبير عن حالات الشاعر الوجدانية وتجارب حياته بواسطة الصور التى ترمز لتلك الحالات حتى يكون التشبيه قادرا على نقل العدوى الى المتلقى والايحاء بحالة الشاعر النفسية ، ويتابعه العقاد والمازنى فى هذا الاتجاه الرمزى ويلح الجميع فى اشعارهم على تغيير مفهوم الصورة الشعرية القديم تبعا لذلك الفهم الجديد للخيال والتشبيه ووظيفته الرمزية .

كما حفل شعرهم بالتعبيرات والاساليب الرمزية منذ أن صدر ديوان عبد الرحمن شكرى الاول « ضوء الفجر » سنة ١٩٠٩ (٢) .

كما أوضحت ايضا عند دراستى لمذهب شعراء المهجر أن جبران خليل جبران قد جمع بين الرومانسية والرمزية فى شعره وحلق مع الرمزية بتهويماته الخيالية فى عالم الرؤى والانعتاق من أسر الواقع الى عالم الاحلام ، كما لون كلامه ونغمه ولكنه كان بصوره الغريبة بعيدا عن الذوق العربى ، الا ان الشعراء المهجريين وأن ابتعدوا عن الغموض والضبابية التى تميز بها جبران فى معانيه وأخيلته فانهم استعانوا — الى جانب الرومانسية — بالرمز فى وسائل تعبيرهم للايحاء بالشعور وخلق صورة ذاتية قادرة على نقل احساسهم ومشاعرهم . وفى دواوينهم الحصيلة الوفيرة من هذا الاتجاه الرمزى فى الصورة والأخيلة والاساليب (٣) .

ولهذا فلسنا فى حاجة الى ان نقرر أن الاتجاه الرمزى عند شعراء ابولو انما كان تأثرا بما قراوه عند شكرى الذى أعجب به أبو شادى اعجابا عظيما وقرأ له الكثير من شعراء ابولو وتأثروا به ، كما تأثروا بشعر المهجر الذى كان قريبا من نفوسهم وتجاوبوا معه

(١) ديوان « الالحان الضائعة » لحسن كامل الصيرفى ص ٦ ، ٧

(٢) راجع تجديد جماعة الديوان فى الصورة الشعرية فى الفصل الرابع من الباب الثانى من هذا البحث .

(٣) راجع المذهب الشعرى عند شعراء المهجر (الفصل الرابع من الباب الثالث) من هذا البحث .

تجاوبا تاما وتبنت جماعة ابولو كثيرا من الاتجاهات التى شاعت فيه كاستخدام الصور والرموز لنقل التجربة الشعرية ، وكثير من الاشكال الشعرية الجديدة مما سيتضح لنا من خلال هذه الدراسة .

وتلاقى الاتجاه الرومانسى مع المذهب الرمزى فى شعر شعراء ابولو ودفعهم الى التأثر بالرمزية الى جانب ما فى نفوسهم من عاطفة جياشة « الى التحرر من الاجواء المادية والسبح فى المجهول والغيب والأحلام المبهمة ، كما حول الألفاظ عندهم الى شىء جديد له طعم ولون ، يوحى ويشير ويجسم بطريقة دافقة بالشعور ، غنية بالرؤى والظلال ، وهذا ما دفعهم الى الاجواء الصوفية لعلهم يجدون فيها ريا لنفوسهم المتعطشة ، واستقرارا لأحلامهم المتلهفة » (١) .

أ ـ فاكثروا من استخدام الألفاظ التى تثير فى النفس النوازع الانسانية والروحانية كالألفاظ المتصلة بالحياة الدينية والعالم الروحى مثل النبى ، والملاك والوحى ، والدير ، والراهب ، والعابد والناسك ، والمعبود والمصلى ، والمحراب ، أو تدفع الى الارتياح النفسى والهدوء مثل الالفاظ المتصلة بالطبيعة كالغدير ، والجدول ، والبحر ، والنسيم ، والندى ، والشذى والعطر ، والزهر ، والزورق والشراع ، والملاح ، والواحة والحقل ، والدوح ، والربوة وما الى ذلك . فالشاعر حسن كامل الصيرفى يستخدم بعض الفاظ الطبيعة فى قصيدته الغزلية «دمعة الحسناء » التى يقول فيها :ـ

دموعك اغلى من الامنيات	فصونى دموعك يا غاليه !
ولا تحزنى للغيوم الثقال	تمر بأجوائك الصافية
ولا تحسبى ظلمات الحيا	ة تمتد أمواجها الطاغيه
فشمسك تحلم فى خدرها	ببهجة غدوتها الصاحيه
ستنفض عنها خمول الدجى	وتنهض سافرة لاهيه
وتنفض فوق عراء الوجود	خيوط اشعتها كاسيه
وتوقظ من غمرات السكون	امانيك الحلوة الغافيه
وتختال فى موكب من ضياء	يبدد أشجانك الداجيه (٢)

فنجد فى هذه الابيات الألفاظ : الغيوم ، أجواء صافية ، ظلمات ، امواج ، شمس ، الدجى ، اشعة ، السكون ، الضياء ، الداجية .

وصالح جودت يجمع فى معجمه بين الألفاظ التى توحى بالجو

---

(١) جماعة ابولو ... ص ٤٠١

(٢) ديوان صدى ونور ودموع ص ٢٥

الروحى والفاظ من الطبيعة ، فيقول فى قصيدته « انصفوا ... أم ظلمونى » :ـ

انا فى حبك صوفى وفى عينيك ديرى
والى كعبة هذا الحسن ترحالى وسيرى
ويقولون حواليك من العشاق غيرى
ويقولون شباك الصيد ولهى حول طيرى
قلت هذا قمر تعشقه كل العيون
اتراهم يا حبيبى انصفوا أم ظلمونى ؟ (١)

فهنا نجد كلمات الصوفى ، والدير ، والكعبة الى جانب شباك الصيد ، والطير ، والقمر مما يدل على تعلق الشاعر بالالفاظ والاساليب المرتبطة بالحياة الدينية أو بالعالم الروحى والمتصلة بالمظاهر والمشاهد الطبيعية التى تتلاقى مع نفسه المكلومة وعواطفه الملتاعة التى تجد فى رحاب الطبيعة ملاذا وملجأ وتفر الى عالم الروحانيات كى تجد بين حناياها ما يدفع عنها بعض ما تعانى من ألم واضطراب .

ب ـ كما يغلب عليهم « الميل الى الالفاظ الرشيقة ذات الخفةعلى اللسان وحسن الوقع فى الاذن ، وذات الامكانات الموسيقية الصافية الهامسة البعيدة عن الصخب الخطابى والتفاصح اللغوى ، والبريئة من الجفاف والوعورة اللذين يتنافيان مع لغة الشعر » (٢) . وفى شعر على محمود طه المجال الرحب لهذه الالفاظ . تلك الالفاظ التىامتدحها الدكتور طه حسين وسجل اعجابه بها وبصاحبها فى هذه الكلمات .. « وأريد أن أضيف الى ما يعجبنىفى شعره أنهحلو الاسلوب جزلاللفظ، جيد اختيار الكلام ، وأن لألفاظه ومعانيه رونقا أخاذا تألفه النفس وتكلف به وتستزيد منه ، وأن فىشعره موسيقى ، قلما نظفر بها فى شعر كثير من شعرائنا المحدثين ، وانه قد استطاع أن يلائم الى حد بعيد ، لا بين جمال اللفظ وجمال المعنى فحسب ، بل بين التجديد والاحتفاظ باللغة فى جمالها وروائها وبهجتها وجزالتها » (٣) . ففى قصيدته الرائعة « الجندول » التى نظمها تخليدا لزيارته لمدينة « فينيسيا » صيف عام ١٩٣٨ فصادفت الزيارة وقت احتفال أهل فينيسيا بليالى الكرنفال المشهورة حيث ينطلقون فى جماعات كل منها فى جندول مزدان بالمصابيح الملونة وضفائر الورد ، ويمرون فى قنوات

---

(١) ديوان « الله والنيل والحب » ص ١٧٨
(٢) تطور الادب الحديث فى مصر ص ٣٤٣
(٣) حديث الاربعاء ١٤٧/٣

المدينة بين قصورها التاريخية وجسورها الرائعة وهم يمرحون ويغنون في أزيائهم التنكرية البهجة . في هذه القصيدة نجد الالفاظ الرشيقة ذات الوقع الموسيقى الصافى والتى تساعد على خلق الجو الشعرى الجميل ولذلك وجدنا محمد عبد الوهاب يتغنى بها منذ اطلاعه عليها وما زالت حتى الآن من أعذب اغانيه وأقربها الى النفوس . لنستمع الى بعض أبياتها الأولى :

أين من عينى هاتيك المجال ياعروس البحر ، يا حلم الخيال
أين عشاقك سمار الليالى أين من واديك يا مهد الجمال
موكب الغيد وعيد الكرنفال وسرى الجندول فى عرض القنال
بين كأس يتشهى الكرم خمره وحبيب يتمنى الكأس ثغره
التقت عينى به أول مره فعرفت الحب من أول نظره
أين من عينى هاتيك المجال ياعروس البحر ، يا حلم الخيال(١)

فتحس وانت تقرأ هذه الابيات بأنغام الموسيقى العذبة تتسلل الى نفسك وتداعب الألفاظ الرشيقة الخفيفة مسمعك ، وكأنها تغريدات طائر قد استخفه الطرب فشدا بأعذب الأنغام وأرق الاصوات حتى لتجد اللفظ وقد اختلط باللحن فلا تدرى أتسمع كلاما يقال أم لحنا يوقع » (٢) ولذلك يعتبر الدكتور شوقى ضيف شعر « على محمود طه » شعر الالفاظ حيث اعتنى فيه عناية شديدة بموسيقاه وبالكلمات الشعرية حتى وقع فريسة لهذه الكلمات واستولت عليه بتموجاتها المختلفة وما ترسله من اشعاعات وبذلك كانت هذه الالفاظ كالشباك السحرية تصيد له المعجبين من كل مكان برنينها وقوة ايقاعها (٣) . وارجع الى دواوين صالح جودت ومحمود حسن اسماعيل وأمثالهم ممن أغرموا بالالفاظ الرشيقة ذات الامكانات الموسيقية الصافية ، تجد حصيلة وفيرة وحشدا زاخرا من تلك الالفاظ . ونأخذ من شعر صالح جودت هذه الابيات من قصيدته « السنة المكسورة » كمثال على صدق ما نقول :ـ

عصفورتى . . بالله يا عصفوره
ما سر هذى السنة المكسورة ؟
وأين راحت ندفة البلورة
هل كسرتها فكرة موتوره
ام اكلتها شفة مسعوره

---

(١) ديوان « ليالى الملاح التائه » ص ٣
(٢) مع الملاح التائه ص ١٠٣
(٣) راجع الادب العربى المعاصر فى مصر ص ١٦٤

ام شربتهـــا قبـــلة مخمــوره

• • • •

كأنهـــا قنينـــة ، مطمـــوره
عطورها فى قلبهـــا مســـتوره
تولى لنا : من فتح القاروره
فانطلقت عطـــورها نافـــوره
توزع العطـــر على المعمـــوره ؟

• • • •

حسناء ... ما أنت سوى اسطوره
فاخرة .. ساحرة .. مسحوره (١)

جـ ـ واذا كان العرب قد عرفوا استعمال الالفاظ لغير ما وضعت له لعلاقة بين اللفظين على سبيل المجاز ، كما عرفوا الاستعارة والكناية فان شعراءنا الشبان من جماعة ابولو قد استفادوا من هـذه المباحث البلاغية واضافوا اليهـا من ثقـافتهم والمامهم بمـذاهب الادب عنـد الغربيين ، فتطورت البلاغة عندهم تطورا كبيرا ، وأصبحت الالفـاظ عندهم تستعمل استعمالات كثـيرة لغير ما وضعت له ، لا لعـلاقة من علاقات العرب الحسية أو العقلية كالمشابهة أو غيرها بل لعلاقات جديدة استفادوها من الشعراء الغربيين (٢) فيستعملون للمشموم ما يستخدم للمرئى او المسموع أو الملموس ويسندون الى المحسوس ما من شأنه ان يسند الى الشىء المتخيل وغير ذلك مما قد لا تتضح فيه العـلاقة بين اللفظين او يمكن ادراك الصورة الجديدة ، وقد كثر هذا الاتجاه فى شعرهم وكان تأثرا واضحا بالمذهب الرمزى الذى اتصـلوا به وعرفوا كثيرا من اتجاهاته والتقت معها مشاعرهم فنقلوها الى شعرهم . من ذلك قول الهمشرى فى قصيدته « طلوع الفجر » :

فى سكون الليل والفجر غـريق   نبـه الوسنان صياح السـحر (٣)
ما لهذا الشرق يبدو فى حريق   اذعـر الانجـم منه والقمـر

***

ايها النعسان فى دنيـا السنا   تتمطى فى سـرير الشـفق
الندى حـولك يهمى موهنـا   والازاهـير حيـارى الحدق

***

---

(١) ديوان « الله والنيل والحب » ص ٩٧ ، ٩٨ .
(٢) جماعة ابولو ... ص ٤١٢
(٣) الوسنان : النائم ، صياح السحر : الديك .

ارفــع الكلة تبصــر عجبــا عالمـا يسبح فى بحـر الضياء (١)
وعيــونا دافقــات ذهبــا فى مقاصــير عطـور وغنــاء (٢)

ففى هـذه الابيات نجد علاقات جديدة بين الالفاظ وتصـويرات رمزية غائمة : فالفجر غريق ، والانجم قد ذعرت هى والقمر عند ظهور الشفق،والفجر ينام فى مهده ، وشفق الشمس مهد هذا الفجر،والندى موهن ، والازاهير لها حدق حائرة، ثم يصور النور والسحب وأصوات الطيور التى رآها فى الصباح بأنها « بحر من الضياء وعيون دافقـات ذهبا فى مقاصير عطور وغناء » .

وقد اثبت الهمشرى — على الرغم من قصر الفترة التى عاشها — «انه شاعر خصب ملتهب العاطفة » ، وتتجلى فى قصائده الكثيرة مقدرته على استخدام الالفاظ الشعرية واسباغ جو جديد عليها ، وخلق الحالة التى يريد تصويرها (٣) ففى قصيدته « أمسية شتائية فى ضاحية» (٤). نجد « الغناء المعطر الشفقى » ، « الاريج المجنح » ، « الخرير البنفسجى بغنى » ، « الجمـال القـدسى » . وفى قصيـدته « أحلام النارنجة الذابلة » (٥) . « العطر القمرى » ، « النغم الوضى » ، « ينبوع لحن مفضض » ، « خمــر الأريج الابيض » ، « أيام يرشف نورها ريق الضحى » . وفى شعر ناجى نجـد أيضا حصيلة من هذه العـلاقات الجديدة بين الاشياء حيث يصف المسموع بما يوصف به الشىء المرئى، ويعطى للمرئى صفات المتخيل ، وينعت المعنويات بصفات المحسوسات مما يقيم علاقات جديدة بين الاشياء ونعوت على غير ما ألفناه . ففى قصيدته « السراب فى الصحراء » (٦) نجد له هذه العلاقات « السراب الخئون » ، و « اللانهاية الخرساء » ، وقوله فى تصوير خيالى مبتكر :

مر يومى كأمسه ، وأتى ليلى بهيــج ترف فيــه الســماء
قد جلت فيه عرسها كل نجم قــدح يستحـم فيه الضياء

وغير ذلك مما هو كثير فى شعر ناجى وغيره من شعراء أبولو الذين اقاموا علاقات جديدة بين الالفاظ . وبذلك « أحدثوا فى لغــة الشعر العربى حدثا أثار ثائرة أنصار الديباجة التقليدية والرعب من التجديد

---

(١) الكلة : « الناموسية » .
(٢) ديوان الهمشرى ص ٢٠٠ ، ٢٠١ .
(٣) جماعة أبولو ... ص ٤١٠ .
(٤) ديوان الهمشرى ص ١٧٧ .
(٥) ص ١٥٠ وما بعدها من ديوان الهمشرى .
(٦) ديوان ناجى ص ٥٦ .

والتعصب للقـديم . وفى مقـدمة ديوان « اصداء الحرية » لعبد الله شمس الدين نرى الشاعر التقليدى عزيز اباظة يسخر فى مرارة من هذا التجديد فى التعبيرات الشعرية ويضرب له أمثلة بعبارات « الانين المشفوق » ، و « الحزن الراقص » ، و « الصمت المقمر » ، « الشمس المعربدة » ، و « اللانهاية الخرساء » (١) واتهم المحافظون أصحاب هذا الاتجاه بالهذيان والخلط والخروج على العرف والمتواضع عليه فى اللغة. ويرى بعض النقاد فى ذلك الاتجاه — القائم على اقامة مجازات جديدة بين الالفاظ والمعتمد على تراسل الحواس — انه طريق من طرق المجازات التى تثرى بها اللغة وتزداد قدرتها على التعبير واحتواء الافكار والتجارب الجديدة ولا يمكن ان نحرم اللغة من هذه السبيل أو ندعو الى تجميدها بالتوقف عند المجازات والعلاقات القديمة التى اصطنعها العرب فاذا ما عرفنا أن اللغة فى أصلها مجرد رموز تثير فى نفوسنا احاسيس وخواطر وانفعالات يرمز لكل منها لفظ معين وان الهدف من الادب والشعر أن ينقل هذه التجارب وتلك الاحاسيس الى نفوس القارئين أو السامعين فانه يصبح بل من الحكمة ومن الواجب على الاديب أو الشاعر — الذى يجب عليه أن يستنفد كل ما فى نفسه وينقله نقـلا أمينا الى انفس الغير — أن ينقل الفاظا من مجالها الذى وضعت له الى مجال آخر اذا راى فى هذا النقل ما يعينه على هدفه وهو القدرة على التأثير فى نفوس الآخرين بنفس القـدر من المشاعر والاحاسيس التى يشعـر بها ويحسها (١) . الا أن الدكتور مندور يرى بعد ذلك أن هـذا النقل أو التبادل لا نستطيع ان نجيزه كله او نرفضه كله والمقياس فى الحكم عليه اوله هو النجاح أو الفشل فى تحقيق الهدف منه وهو نقل الحالة النفسية بدقة وتحديد أكثر (٢) .

ولكننا نجد الكثير من شعرائنا الشباب قد انساقوا فى هذا التيار حتى وجدنا الكثير من العلاقات القائمة بين الالفاظ ما لا يسـاعد على توضيح الصورة أو تقريبها الى ادراك المتلقين ويصل بها الى الغموض والابهام بل والى الالغاز فى بعض الاحيان مما لا يقره الذوق أو يقبله الفن . ولذلك فقد كان عبد الرحمن شكرى موفقا كل التوفيق عندما كتب مقالا فى احد أعداد مجلة أبولو يهاجم فيه وينتقد بعض شعراء هذه الجماعة ممن يسرفون فى الصور الرمزية على نحو يصيب الصورة

---

(١) الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثالثة) ص ٢٩ .

(٢) راجع الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثالثة) ص ٣١ ، ٣٢ ، وتطور الادب الحديث فى مصر ص ٣٣٢ .

(٣) انظر الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثالثة) ص ٣٢ .

بالتناقض حينا وبالتزاحم حينا آخر مما يضر الرؤية الشعرية على نحو ما يسيء النبات بعضه الى بعض اذا ازدحم فى بقعة محدودة من الارض (١) .

د — كما اتجه شعراء أبولو كغيرهم من رواد الشعر وفى مقدمتهم مطران الى التشخيص والتجسيم فأضفوا الحياة على الجماد وحولوا المعنويات من مجالها التجريدى الى مجال حسى وتعاطفوا مع كثير من انواع الجماد وعلى الاخص المظاهر الطبيعية فجعلوها تبادلهم الاحساس والمشاعر بل ويفكرون من خلالها وتفكر هى من خلالهم وتحس نيابة عنهم .

فعلى محمود طه يجعل من القمر عاشقا ينازعه قلب محبوبته ولذلك فهو يغار منه ويتوجس منه خيفة . استمع اليه يتحدث عن القمر فى قصيدته « القمر العاشق » فيقول :

أغار عليك من ساب	كأن لضوئه لحنا
تدق له قلوب الحو	ر أشواقا اذا غنى
رقيق اللمس عربيد	بكل مليحة يعنى
جرىء ان دعاه الشو	ق أن يقتحم الحصنا
تحدر من وراء الغيـ	م حين رآك واستأنى
ومس الارض فى رفق	يشق رياضها الغنا
عجبت له ، وما أعجب	كيف استلم الركنا ؟
وكيف تسور الشوك	وكيف تسلق الغصنا ؟ (٢)

وكأننا أمام غريم صاحب خيل ومقدرة عجيبة على اجتياز الصعاب والصبر عليها حتى يحقق هدفه ويصل الى مبتغاه فيتخذ من ضوئه لحنا عذبا يتغنى به فيسرى الى قلوب الغانيات ويسبى قلوبهن ثم يتخذ من شفافيته وسيلة للتلاعب بعواطف الحور فيلمسهن فى خدودهن ومواطن الجمال فيهن ويعربد ما شاء له مع كل مليحة جميلة فاذا ما جن به الشوق انتزع الحواجز وتغلب عليها حتى لو كانت حصنا مكينا وشركا قائما ليصل فى النهاية الى خدر محبوبته فيتسلم الركن الذى تنام فيه محبوبته والذى يشبه الكعبة فى قدسيتها وجلالها « انها قدرة الفنان المبدع على الخلق والابتكار قد بث الحياة والحركة فى القمر حتى كان شخصا ينازعه قلب محبوبته بل أكفأ منه واقدر على تحقيق مايرجوه منها .

---

(١) راجع فن الشعر لمندور ص ٧١ .

(٢) ديوان « ليالى الملاح التائه » ص ١٠ ، ١١ .

وابو القاسم الشابى يحدثنا عن « المساء الحزين » فيقول :

اظل الوجـود المساء الحـزين ... وفى كفـه معـزف لا يبين
وفى ثغره بسمات الشجـون ... وفى طرفـه حسرات السنين
وفى صـدره لوعـة لا تقـر ... وفى قلبـه صعقـات المنـون
وقبـله قبـلا صـامتات ... كما يلثم المـوت ورد الغصون
وافضى اليـه بوحى النجـوم ... وسـر الظلام ولحن السـكون
واوحـى اليـه مزامـيره ... ففنت بهـا فى الظـلام الحزون (١)

فيعكس الشاعر امامنا صورة قاتمة لهـذا المساء الحزين نتبينها ونستجلى دقائقها من كف هـذا المساء التى تحمـل معزفا لا يبين ولا يفصح ، وبسمات الشجن التى فى ثغره ، وحسرات السنين المرتسمة على اعينه ، واللوعة التى لا تقر فى صدره ، وصعقات الموت التى يزفر بها قلبه ، وفى قبلاته التى تحمل الموت والهلاك . وقد استطاع الشاعر من خلال هذه الصورة التى رسمها للمساء أن ينقل الينا أحاسيسه الحزينـة ، وما فى نفسه من اكتئاب وظلام وما يسيطر عليـه من يأس وقنوط وما يعانى من آلام وشـقاء . ولعله قد تأثر بقصيدة مطـران (المسـاء) .

والشاعر حسن كامل الصيرفى يتمثل فى « الشجرة العارية » نفسه ويجد فيها ومايعتريها من احداث الزمن صورة أخرى لحياته البائسة الحزينة الا انها احسن منه حالا واسعدمنه حظا . فقد هجرته محبوبته وتركته فى هذه الدنيا وحيدا بلا انيس ولا رفيق وذهبت معها السعادة ومباهج الحياة كلها فكانت ايامه خريفا ممتدا قضى على كل امل واتى على كل جميل فى حياته . يقول مخاطبا « الشجرة العارية » :

انـا انت ... لـكن خبرينى ... اترى اعـود الى ربيعـى ؟
تـرويك امطـار الشـتا ... ء اذا ارتويت من الدمـوع

***

انا انت .. منتشر الغصـون مددت ظلى فى الحياة
لـكن اهـواء الخـريف كأنها حـكم الطغـاة
عصفت بأوراقى فلا ظـل يمـد على هـواتى
لكن يعـود لك الربيـع فهل يعـود اذا ربيعـى
انا انت ... منفردا ، يحيط بى السكون ، بلا سمير
لكن تحيط بك الطيـور كعهـدك الماضى الزهير

---

(١) ديوان « أغانى الحياة » ص ٥٩ .

وتحط فوقــك تطلب الذكــرى ، وتهجرنى طيورى
ولسوف يرتــد الربيــع ... فخبرينى عن ربيعــى (١)

فيعكس لنا الشاعر من خلال محادثته مع هذه « الشجرة العارية » حالته النفسية وما يحتويه من ألم ويحيط به من شقاء نفسى فى هذه الحيــاة التى أثقلتــه بهمومهــا وأحزانها . وكانت ظاهرة التشخيص والتجسيم التى رأيناها عند شعراء جماعة أبولو دافعا لهم الى الابتكار فى الوصف وانشــاء علاقات جــديدة بين الاشــياء كما ذكرنا فهناك « الخيال المجنح » ، و « الزورق المجهد » ، و « اللانهاية الخرساء » ، و « الخصر الجائع » و « الليل الضرير » ، و « الجنة الضائعة » ، و « الالحان السكرى » وغير ذلك من الاوصاف والتشبيهات الجديدة والعلاقات المبتكرة التى وجدها هؤلاء الشعراء فى الشعر العربى وكانت جديدة فى مضمونها والفاظها اغنوا بها شعرنا العربى المعاصر . واقرأ ما شئت من اشــعار هؤلاء الشباب تجد الكثير من قصــائد الوصف البديع ، والتى حوت كثيرا من الاوصاف المبتكرة والاشكال الجديدة فى الفاظها ومعانيها . ومن ذلك قصيدة أبى القاسم الشابى « الغاب » والتى يقول فيها :

بيت بنته لى الحياة من الشذى   والظــل ، والانوار ، والانغــام
بيت من السحر الجميل ، مشيد   للحب ، والاحــلام ، والالهــام
فى الغاب سحــر ، رائع متجــدد   باق عــلى الايــام والاعــوام
وشذى كأجنحة الملائك ، غامض   ســاه يرفرف فى ســكون ســام
وجداول ، تشدو بمعسول الغنا   وتســير حالمة ، بغــير نظــام
ومخارف نســج الزمان بســاطها   من يابس الأوراق والأكمــام
وحنــا عليهــا الروح فى جــبروته   بالطل ، والاغصان والانســام (٢)

مما يدل على رفاهة حس ، وقدرة فنية بارعة أحالت « الغــاب » الى دنيا من الجمال والفن والمتعة الروحية فتسبح الروح فى أنحــائها سعيدة هانئة .

هـ ـ التعبير بالصورة : ـ ومن الظواهر البارزة عند شعر أبولو عدم التعبير المباشر عن الافكار والمشاعر والاتجاه الى التعبير عنها بالصورة الشعرية .

والمراد بالصورة الشعرية أن يحيط الشاعر بدقائق وتفاصــيل

---

(١) ديوان الالحان الضائعة ص ٥٣ .
(٢) ديوان اغانى الحياة ص ١٨٨ .

الشيء الذى يتحدث عنه ويقيم علاقات جديدة بين الاشياء يجعل منها صورة متآلفة مترابطة نابعة من وجدانه وأحاسيسه حتى « انك حين تقرأ للشاعر قطعة من شعره يكون الشيء كأنه مرسوم أمامك بوضوح شديد ، ومجسم « بارز » تجاه بصرك » (١) وهذا هو أهم ما وصلت اليه القصيدة من تجديد وقد تكون الصورة جزئية تؤلف لتجسيم الفكرة ، أو لتعميق الاحساس بالعاطفة (٢) يقول الهمشرى :

الم تر البدر مصفر به مرض   كأنه أنا يا دنياى تشبيها (٣)

أو قول ابى شادى يصف فتاة تسير على شاطىء « سان ستفانو بالاسكندرية » وهى مبتلة بعد خروجها من البحر :

قطرات ماء مالح   يهوى تذوقها اللسان
هى خمرة من جسمها   وعصير أضواء حسان(٤)

وقول الصيرفى فى بقية « السيجارة » التى القت بها الفتاة على الارض :

كانت تؤانسها فتخلق من   موج الدخان عوالما شتى (٥)

ففى هذه الأبيات تجد صورا محسوسة امامك نقلت اليك الواقع النفسى فى وضوح وصورته بأبعاده وتأثيراته فى دقة واحكام بعيدا عن المحسنات اللفظية او الاغراب فى الخيال .

وقد يلجأ الشاعر الى التصوير الكلى ، فيرسم لوحات فنية تمثل كل منها مشهدا خاصا أو جوا نفسيا داخليا وتقوم كل لوحة من هذه اللوحات على صور جزئية الى جانب الصوت واللون والحركة التى تتميز بها الصورة الكلية . وهذه الصورة وان اعتمدت على تصوير الواقع فان الشاعر يضيف اليها من خياله ما يجعل منها شيئا جديدا فى غير تنافر أو تناقض بحيث تتكون لدينا صورة جديدة مبتكرة تتكامل

---

(١) من مقال الدكتور ناجى فى مجلة ابولو (المجلد الاول) عدد ديسمبر سنة ١٩٣٢ ص ٣٥٥ وراجع جزءا من المقال فى دراسات فى الادب العربى الحديث ومدارسه (الحلقة الاولى) ص ٢٦٩ وما بعدها .

(٢) تطور الادب الحديث فى مصر ص ٢٣٧ .

(٣) ديوان الهمشرى ص ١٠١ .

(٤) ديوان الشفق الباكى ص ٥ « المطبعة السلفية ١٩٢٦ » .

(٥) الالحان الضائعة ص ٥٤ .

معها الرؤية وتتعمق التجربة العاطفية التى سيطرت على الشاعر (١) .
استمع الى هذه الصورة العذبة التى يرسمها على محمود طه لراقصة فى مرقص : —

اذا أطلق الضـــوء أطيــافه ولف بهـا خصرك الضـــامرا
وطوق نحــرك لحظ العيــون وعاد بكـــرته حاســـرا
ووقعت من خفقــات القــلوب على قدميك الصدى الساحرا
وحــدث كل فتى نفســـــه أرى الفن أم روحــه القــاهرا ؟
تمثلتـــــه طيف انســــانة ومثل فيك الصبا الناضرا (٢)

فيقدم لنا على محمود طه « الراقصة » وقد خرجت الى الساهرين بخصرها الناحل ، وعودها المشوق تلفها أطياف الضوء فتضفى سحرا الى سحر وروعة الى روعة فتتلقفها العيون وتصــوب اليهــا ســهامها ولكنها سهام طائشة ، وتحدث هذه الراقصة بوقع اقدامها نغماساحرا ولحنا بديعا تخفق له القلوب وتهتز المشاعر فتتساءل النفوس أهذا هو الفن أم روح الفن . وماذا عسى أن يكون الفن بازاء راقصة كهذه ؟ . ان طيفها هو الفن وصباها الناضر روحه واشراقته (٣). وفى هذا التصوير الرائع نجد الشــاعر يستعمل الظــلال والالوان والاصــوات والحركة ويمزج ذلك بخياله ومشاعره فيخرج الينا لوحة فنية بديعــة استهوت قلوبنا واستحوذت على مشاعرنا ونقلت الينا تجربة الشــاعر فى رؤية شعرية جميلة وصورة فنية ناطقة بالاحاسيس ، نابضة بالحياة .

ومن الصور التى تمثل مشهدا خارجيا حسيا ويضيف الخيــال اليها من المشاعر والاحاسيس ما يجعلها قريبة من النفس عامرة بالرؤى والايحاءات تلك الصورة التى يقدمها لنا الشاعر عبــد العزيز عتيق فى قصيدته « الملاك الطاهر » (٤) لفتاة جلست قبالته فى قطار العودة من الاسكندرية ليلا حتى اذا غلبها النعاس توسدت كفها وراحت فى احلام جميلة افصح عنها وجهها المشرق وابتسامتها العذبة فأهاج ذلك خواطر الشاعر فلم يملك سوى تسجيل المنظر وتصويره : —

وســـد الرأس كفــه ثم أغفى أتراه من شــــدة الأين اغفى
أم تراه قــد مال عنــه حبيب يرتجيه فراح يلقـــاه طيفا ؟

---

(١) راجع الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقــة الثالثة) ص ٢٨ ، وتطور الادب الحديث فى مصر ص ٢٣٧ .
(٢) ليالى الملاح التائه ص ٤٠ من قصيدة « الى راقصة » .
(٣) راجع على محمود طه حياته وشعره ص ١٥٨ .
(٤) ديوان « أحلام النخيل » ص ٣٤ وما بعدها (سنة ١٩٣٥) .

اى دنيـا يزورها ؟ اى حلم ذهبى فى صفحة الفـكر رفا ؟
لستادرى ، لكن طيفابتسام نم عن حلمه السعيد وشـفا
فاذا بى ارى الوداعة والنبـ ـل يزيدانه جمالا ، ولطفـا

واذا كان الخيال قد غلب الشاعر فى هذه الابيات وراح يستبطن احاسيس تلك الفتاة ويتعرف على خواطرها . فاننا نجده فى الصورة التالية يعمد الى الحقيقة يصورها تصويرا رائعا ويضفى اليها من فنه وخياله ما يجعلها تستحوذ على الالباب وتستلب القلوب :

قد نزلنـا بظـله واخـذنا نتحـاشى مواقع اللحظ خوفا
فراينـا وجهـا اغر منيرا وعيونا توحى لنا الشعر صرفا
ورأينـا شعرا ينوء به الصـد ر ، وثغرا يكاد يسكر رشفا
ورأينـا قـدا أقب مليحـا ونهودا ، تحلو ،وتجمل قطفا(٢)
ورأينا دنيا تمـوج من الفتـ ـنة فيه ، وتخطف القلبخطفا

ففى هذه الابيات نجد الصورة الجزئية التى تظهر جمال هـذه الفتاة وتفصح عن مواطن الفتنة فيها . فلحظها الجميل الذى يتحاشاه الشاعر ويبتعد عنه خوفا على قلبه منه ، ووجهها الأغر المنير ، والعيون الحالمة التى تلهم الشعراء جليل المعانى ، والشعر المنسدل على صدرها فيضفى الجمال والروعة عليه ، والثغر المسكر ، والقـد الأقب المليح ، والنهود التى طابت وحان قطافها . انها دنيا من الفتنة المائجة تتخطف الأفئدة والقلوب .

ومن الصور التى تعتمد على الخيال كثيرا لتوحى بالحالةالنفسية الداخلية قول ناجى يصف دار محبوبته بعد أن هجرتها :ـ

موطن الحسن ثوى فيه السأم وسرت انفاسـه فى جـوه
وأناخ الليـل فيـه وجثم وجـرت أشباحه فى بهـوه

***

والبلى ابصرته رأى العيـان ويداه تنسـجان العنـكبوت
صحت يا ويحك تبدو فىمكان كل شىء فيه حى لا يموت (٢)

***

ففى هذه الصورة التى رسمها الشاعر لدار محبوبته التىهجرتها

---

(١) « اقب » من قب يقب قببا : الخصر او البطن : دق وضمر .
(٢) ديوان ناجى ص ٤٠ .

نلمس مدى الحزن والكآبة اللذين سيطرا على نفس ناجى فكان هـذا الوصف الدقيق لمظاهر البلى والتغير الذى لحق بتلك الدار وحولهـا الى مكان مقفر موحش وظلمة دائمة لا نهارلها واخذت يد الحدثان تفعل فعلها فى هذا المكان الذى كان موطنا للحسن والجمال . والصورة قائمة على كثير من التخيل الذى أوحت به حالة الشاعر النفسية وعاطفتـه الملتاعة وثورة قلبه الحزين . فقـد كانت الدار بشـارع القصر العينى بالقاهرة ولما عاد اليها ناجى بعـد غيبته عن القـاهرة وجدها قد تغير سكانها ولقيته فى جمود وانكرته بعد أن كانت تستقبله بالنور الضاحك والابتسامات المشرقة فكان هذا الاستقبال الكئيب باعثا بهذه الصورة الموحشة الى نفسه ، لانه لم يعد يرى فيها غير مكان مهجور موحش قد خيم البؤس عليه ، وغير ذلك من الصور البديعة المشرقة نجدها عنـد ناجى واقرأ له قصائده : « ملحمة السراب » ، و «ظلام» و «الميعاد»(١) واقرأ لابى شـادى « الموعـد » و « وحى المطـر » (٢) و « فى معـرض الازهار » ، « ملاك أم شيطان » (٣) ، و « فى سـكون الظلماء » (٤) ، « غادة البحر » (٥) . واقرأ للهمشرى « القمر العاشق » ، و « الى جتا الفاتنة فى مدينة الاحلام » ، و « امسية شتائية فى ضاحيـة » ، « العودة » (٦) تجد البراعة فى التصـوير والدقة فى ابراز المشـاهد ونقل التجربة الشعرية مما يدل على أصالة الشاعر فى فنه ومقـدرته الواعية على ابتكار الصور والتحليل العميق لخوالج النفوس وهمسات القـلوب .

ثانيا ـ الموسيقى والأوزان :

١ ـ كانت الروح الابتداعية التى تسيطر على هؤلاء الشـعراء ، الى جانب ضيقهم من القيود والسدود والحدود التى تحول بينهم وبين الحرية التى هاموا بها وقدسوها دافعـا لهـم الى الثورة على القوالب التقليدية فى موسيقى الشعر وأوزانه ، ونادوا بتحرير القصيدة فى شكلها وصورتهـا الموسيقيـة من القيود التى ظلت ترسف فى أغلالهـا قرونا عديدة ، الى جانب ما طالبوا به من التجديد فى موضـوعات الشـعر

---

(١) ديوان ناجى صفحات ٥٦ ، ٦٩ ، ١٢٧ على التوالى .
(٢) ديوان أنداء الفجر (ط ٢ مطبعة التعاون ١٩٣٤) صفحة ٦٤ ، ٧٠ على التوالى .
(٣) ديوان فوق العباب (مطبعة التعاون ١٩٤٢) ص ٣٠ ، ٨٩ .
(٤) قطرة من يراع (جـ ٢ ص ٨٤) .
(٥) ديوان الشفق الباكى (القاهرة ١٩٢٦) ص ٨٢٢ .
(٦) ديوان الهمشرى صفحات ١٠١ ، ١١٠ ، ١١٧ ، ١٨٧ على التوالى .

ومعانيه واخيلته . وبهذه الثورة التجديدية دخلوا فى معــارك نقــدية عديدة ، وخصومات ادبية متنوعة . ولعل مقــال « أبولو فى الميزان » الذى نشرته مجلة أبولو فى عدد يونيــة ســنة ١٩٣٣ للاســتاذ حسن الحطيم — احد أصدقاء ابى شادى المقربين — يضع أمامنا أهم النواحى التجديدية فى موسيقى الشعر وأوزانه لدى شعراء هــذه الجماعة ، والتى قوبلت بكثــير من الرفض والثورة عليهــا . يقــول الحطــيم : « ولست أكتم أبا شادى ولا المدرسة الحديثة الآخذة بمبادئه أوالآخذ هو بمبادئها أنى أصبحت وكثيرون مثلى لا نطيق هذه التيارات العنيفة القوية التى يحاولون أن يوجهوا بها الشعر العربى — والا فما هــذه القصائد التى تبتدىء بقافية ، وتنتصف بقافية ، ثم تنتهى بقافية؟ . وهل نضبت اللغة عن أن تدر قوافى متحدة لقصــيدة واحدة ؟ . وما شأننا نحن فى أن يعجز الشاعر عن أن تنساق له القافيــة الواحدة فى القصيدة الواحدة فيلهو بالقوافى ، ثم يعبث ، ثم يريد أن يحملنــا فى النهاية لا على أن نصدق أن هذا عجز منه بل على أنه تجــديد ؟ وماذا يضر ؟ . أليس الشعر الانجليزى كذلك غير مقيــد بقافيــة ؟ . وما القافية وما التمسك بها ؟ . وما هذا القديم والتعلق به ؟ . هم اليوم لا يتمسكون بالقوافى ، واخشى أن يجىء اليوم الذى لا يتمسكون فيــه بالأوزان ، بل انهم ليرسلون القصيدة الواحدة من أوزان متعــددة بل انهم ليكتبون القصائد الطويلة فى اية ناحية من نواحى الشعر بالقوافى المزدوجة ... ان الشعر فى ابسط تعاريفــه كلام موزون مقفى ، فان فقد الوزن والقافية فلا أسميه شعرا ، ولو دققتم عنقى . اننى لأدين بما تكتبون من هذا الكلام أو هذا الشعر « الفرانكو — آراب » وانني لا أستطيع أن أميزه أو أستسيغه او أوافقكم على انه شــعر ... ثم ما هذا الشعر المنثور ولماذا لا يكون النثر المشعور ؟ .

الحق أن هــذا كثير وانكم تحت شــعار التجــديد تريدون أن تمزقوا كل قاعدة وتهتكوا كل تقليد .. وهل من الذوق أن نعبث بالذوق العربى كل عبث فنرسل قصــائد الرثاء فى قوافى مزدوجة والقصــائد القصصية لا فى قوافى مرسلة فحسب بل فى أوزان مرسلة أيضا . اننى لا أزال اخشى ان يقترب اليــوم الذى تدفعــوننا فيــه الى الا نكترث بالاوزان اكتراثا » (١) .

ففى هذا المقال الغاضب نجد أن أهم ما لجأ اليه شعراء أبولو من قوالب جديدة فى الموسيقى والأوزان ينحصر فى أشكال خمسة :

---

(١) مجلة ابولو (المجلد الاول) عدد يونية سنة ١٩٣٣ ص ١٢٢٥ وما بعدها .

الاول : التنويع فى القوافى وعدم الالتزام بالقافية الواحدة فى أبيات القصيدة جميعها .

الثانى : اطلاق القافية فى جميع أبيات القصيدة وهذا النوع هو ما عرف بالشعر المرسل . وارجع الاستاذ الحطيم السبب فى وجود هذا اللون من الشعر الى التأثر بالشعر الغربى الذى لايلتزم القافية .

الثالث : الشعر المنثور .

الرابع : عدم الالتزام بالبحر الواحد والجمع بين اكثر من بحر فى القصيدة الواحدة .

الخامس : « الشعر الحر » الذى نظمه ابو شادى عام ١٩٢٦ واخذ يدعو اليه فى كثير من كتاباته وآرائه التى كان ينشرها فى الصحف والمجلات .

٢ — وقبل أن نعرض لهذه الاشكال فى شعر جماعة ابولو أحب ان انبه الى ما يلى : —

أولا — اذا كان المقصود بالشعرالحر هو الخروج علىأوزان الخليل ووضع تشكيلات موسيقية جديدة والتلاعب فى التفاعيل بالزيادة او النقص مما لم يرد عن العرب القدامى فان مطران وجماعة الديوان كان لهم من هذه النماذج ما يدل على انهم حاولوا التصرف فى الاوزان وابتكار أوزان جديدة وقد عرضنا لبعض هذه الشواهد عند دراستنا لتجديدهم فى موسيقى الشعر وأوزانه وذكرنا قصيدة المازنى « أين أمك — محاورة مع ابنى محمد » التى تصرف فيها فى بحر الرمل حيث جعل تفعيلاته من ثلاثة فى السطر الاول وتفعيلتين فى السطر الثانى وواحدة فى السطر الثالث ، وأشرنا الى أنها تعد أسبق النماذج للشعر الحر فى شعرنا الحديث الذى اهتم به أبو شادى فى العشرينات . كما تفنن شعراء المهجر — وعلى الأخص الشماليون منهم — فى أوزان الشعر وثاروا ثورة قوية على القافية فاستحدثوا أوزانا جديدة ونغمات لاتخضع الا لأذواقهم وعواطفهم متأثرين فى ذلك بالموشحات ونظام الشعر الاجنبى الذى يتمتع بكثير من الحرية فى الاوزان والقوافى . وعرضنا لكثير من هذه النماذج عند حديثنا عن تجديدهم فى الاوزان والموسيقى(١) .

---

(١) راجع الشعر المنثور عند شعراء المهجر فى الفصل الثالث من الباب الثالث من هذا البحث .

ثانيا — ان الشعر المنثور قد ابتدعه أمين الريحانى فى الشعر المهجرى منذ عام ١٩٠٧ تأثرا بالادب الغربى وبأسلوب المنفلوطى الذى امتاز برشاقة العبارة وعذوبة الألفاظ وقد استمر الريحانى فى كتابته حتى آخر حياته وقدم الكثير من نماذجه ونظم منه خليل مطران قطعة واحدة ضمنها ديوانه الاول الصادر سنة ١٩٠٨ بعنوان « كلمات أسف » وقد انشدها فى حفل تأبين المرحوم الشيخ ابراهيم اليازجى المتوفى سنة ١٩٠٦ . وفيها يقول :

فيا من يكبر جزعنا على ابراهيم ان الميت يبكى بمقداره
وان النفس بما فطرت عليه من الكلف بمصالحها
لا تأسف على الشمس المتوارية بالحجاب
اسفها على اى نجم يتوارى ، ولو كان فى فلكه شمسا (١)

كما اهتم جبران خليل جبران بهذا النوع من الاساليب وتفنن فيه تفننا جميلا حتى اشتهرت طريقته بين الادباء وعرفت فيما بينهم بالطريقة الجبرانية . الا أن الكثير من شعراء المهجر لم يجدوا حاجة الى هذا النوع ماداموا قد ملكوا ناصية الشعر المنظوم ووهبوا الطاقة الشعرية المبدعة فانصرفوا عنه (٢) .

ثالثا — لقد اثبتنا عند دراستنا لتجديد جماعة الديوان فى الأوزان والقوافى ان عبد الرحمن شكرى كان رائد الشعر المرسل وانه خاض هذه التجربة — التى لم تنجح — فى بداية هذا القرن وقدم الكثير من نماذجه فى قصائد عديدة له .

رابعا — من ذلك يتبين لنا ان جميع القوالب والاشكال التى هاجمها الاستاذ الحطيم — فى مقاله السابق — فى شعر أبولو لم تكن جديدة فى البيئة العربية فقد نظم فيها — ما عدا الشعر المنثور الذى اختص به المهجريون وخليل مطران — جماعة الديوان ومطران وشعراء المهجر وظهرت تلك الالوان فى أشعارهم الا انها كانت قليلة ومحدودة عند مطران وجماعة الديوان ، بينما تفنن المهجريون فيها تفنناواهيا . وقد عرضنا لذلك خلال هذه الدراسة فيرجع اليه فى مواطنه .

ويظهر أن الثورة على جماعة أبولو دون غيرهم من المجددين الذين نظموا فى هذه الاشكال انما ترجع الى أن شعراء أبولو قد انطلقوا فى هذه

---

(١) ديوان الخليل ١/٢٩٥ .

(٢) راجع الشعر المنثور عند شعراء المهجر فى الفصل الثالث من الباب الثالث من هذا البحث .

الاتجاهات الى درجة بعيدة حتى كان جل انتاجهم الشعرى فى داخل هذه القوالب وأصبح قارىء الشعر لا يجد أمامه سوى تلك الاشعار التى نحت الى الاوزان القصيرة او المشطورة والمنهوكة او ما لا يخضع لاى وزن شعرى معروف او الشعر ذى القوافى المزدوجة والمتحرر منها وما الى ذلك من الاوجه التى تنحو نحو التحرر والانعتاق من قيود الخليل بن أحمد مما اثار ثائرة المحافظين وجعلهم يشعرون بالخطر يتهددهم والثورة تجتاح معاقلهم فهاجموا أصحاب هذا الاتجاه وشنوا عليهم حملة عنيفة استخدموا فيها الكثير من الوسائل التى يرونها كفيلة بايقاف هذا الزحف وتحطيم معقله المتمثل فى جماعة أبولو ومجلتها .

خامسا : أن أبا شادى قد اهتم بالشعر الحر فى العشرينات لانه كان « اكثر الشعراء العرب جراة فى تجربة الاشكال الشعرية ، كما كان متاثرا بالادب الانجليزى تاثرا عميقا ، ومتتبعا لتطور الشعر الانجليزى والامريكى المعاصر » (١) . وكان الشعر الحر فى انجلترة وأمريكا أكثر اجتذابا لابى شادى الذى كان يتبنى قضية الشعر الجديد ويرغب فى تحقيق اسلوب جديد يتسم بالبساطة والذاتية وخلق موسيقى وايقاع جديدين يمكنانه من اطراح الشكل التقليدى الصاخب ونغمته الخطابية ، والصياغة التقريرية الساذجة (٢) .

وفى سبيل ذلك اخذ ينظم الشعر المزدوج والمتقابل القافيـــة ويتصرف فى الاوزان ويكتب الشعر المرسل حتى كان عام ١٩٢٦ فيتجه ابو شادى الى كتابة الشعر الحر يضع تعريفا له وللشعر المرسل فى ديوان الشفق الباكى فى تقديم قصيدته « الفنان » حيث يقول :

« يعد من الشعر المرسل نسبيا ما تجرد من التزام القافية الواحدة وان يكن ذا قافية مزدوجة او متقابلة ، ولكن الحقيقة أن الشعر المرسل Biank verse لا يوجد فيه اى التزام للروى ، وفى القصيدة التالية مثل لهذا الشعر المرسل مقترنا بنوع آخر يسمى (الشعر الحر) free verse حيث لا يكتفى الشاعر باطلاق القافية بل يجيز ايضا مزج البحور حسب مناسبات التأثير ثم يعرض القصيدة بعد ذلك (٣) .

---

(١) حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ص ٧٣ ، ٧٤ .

(٢) حركات التجديد فى موسيقى الشعر ... ص ٧٧ .

(٣) راجع القصيدة ومقدمتها فى ديوان الشفق الباكى ص ٥٣٥ الذى كتب عليه انه صدر عام ١٩٢٦ . وابو شادى يذكر انه صدر عام ١٩٢٧ بعد ان كان فى النيـــة اصداره سنة ١٩٢٦ فى جزاين الا ان الناشر آثر اصداره فى مجلد واحد شامل ولذلك ضم اليه ما جمعه من قصائد ومقاطيع حتى نهاية يولية سنة ١٩٢٧ . راجع الشفق الباكى ص ١٣٦ .

ويتابع ابو شادى هذا الاتجاه وينشط فى الدعوة اليه والتبشير بادخال هذا الشكل الى الادب العربى حتى اذا صدرت « مجلة أبولو » نجد خليل شيبوب (١٨٩١ — ١٩٥١) أحد اعضاء مدرسة ابولو يتابع ابا شادى وينشر فى عددها الصادر فى نوفمبر سنة ١٩٣٢ « الشراع » من الشعر الحر المطلق القافية المنوع البحور . ومن ابياتها :

هـذا البحر رحيبا يملأ العـين جـلالا
وصـفا الافق ومالت شمسـه ترنو دلالا
وبدا فيـه شـراع
كخيال من بعيـد يتمشى
فى بسـاط مائج من نسـج عشب
او حمـام لم يجـد فى الروض عشـا
فهـو فـى خـوف ورعـب (١)

فيحتفى ابو شادى بالقصيدة — التى بلغت مائة بيت وبيت مقسمة الى خمسة اقسام مختلفة الطول — ايما احتفاء ويذكر مع هذا الاحتفاء الذى عقب به على القصيدة قصيدته « مناظر الحنان » (٢) كواحدة من اعماله الباكرة فى الشعر الحر مضيفا أن الشعر العـربى فى حاجة الى الشعر الحر والشعر المرسل وخاصة فى مجال الشعر القصصى والدراما ولكننا نجـد الدكتور محمد عوض محمد ينتقد نظم الشعر المرسـل والشعر الحر فى مجلة الرسالة موضحا انه « واكثر الادباء متفقون على أن ارسال القافية لا يلائم الشعر العـربى « والشعر الحر » — يكون شأنه شأن الشعر المرسل فينادى به بعض الكتاب حينا وقد يستفحل امره زمنا ما ، ثم لا يلبث أن تخمد جذوته ويذهب كما يذهب الشعر المرسل من قبل » (٣) .

ونجـد فى رد ابى شادى فى مجلة ابولو على الدكتور محمد عوض ما يفصح عن ان الاتجاه الى الشـعر الحر لم يلق استجابة كبيرة لدى الشعراء ، وان ابا شادى ما زال ينتظر الوقت الذى تتقبل الاذواق فيه هذا اللون وينتشر فيما بينهم ، وان أنسب مجال له وللشعر المرسل ان يستخدم فى التمثيل والملاحم الكبرى . يقول ابو شادى :

---

(١) مجلة ابولو (المجلد الاول) عدد نوفمبر سنة ١٩٣٢ ص ٢٢٧ .

(٢) راجع هذه القصيدة فى « مختارات وحى العـام » ص ٤٤ ، ٤٥ (الطبعـة الاولى) سنة ١٩٢٨ .

(٣) مجلة الرسالة العدد الخامس من العام الاول سنة ١٩٣٢ ص ١٠ .

« والواقع أنه لا ضرر من التعرف بكلا الضربين من الشعر حتى اذا ما وجدت مناسبات لعرضهما (وهذه لم تظهر بعد مع الاسف فى الادب العربى) لم تكن أذواقنا قاصرة . وخير مجال لكلا الضربين من الشعر هو مجال التمثيل والملاحم الكبرى ولا غبار على شاعر عصرى ان يسلك هـذا المسلك فى تأليفه ونظمـه وقد لا يسر الآذان المستبعدة القافيـة الواحـدة ولكن الزمـن كفيـل بتبديل الاذواق (١) . وبذلك نرى ان أبا شادى كان صاحب الدعوة الاولى الى الشعر الحر وصاحب هـذه التسمية أيضا وقد سعى جاهدا فى التبشير به وخلق المناخ الصـالح فى البيئة الادبية لتقبل هذا اللون وتشجيعه الا أن الاستجابة اليه كانت محدودة جدا كما يقرر ذلك ابو شادى نفسه « ولا نعرف احـدا لبى دعوتنا الى حد ما سوى الشعراء الأفاضل فريد ابى حديد ، وخليل شيبوب ، ومصطفى عبداللطيف السحرتى ، واذا كان صديقنا السحرتى آخر من استطعنا اقناعهم بمزايا الشعر الحر بعد نقاشنا معه فى موضوع الشعر الحـديث فنحن نشهد له مع ذلك بخصب الانتـاج بالنسبة لغيره » (٢) . وحتى هؤلاء كانت قصائدهم فى هذا الاتجاه معدودة حتى كانت الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩) وما أحدثته من انقلاب خطير فى حياة البشر جميعهم ، وتغيير واضح فى ظروف الحياة . وانبثقت من خلال ذلك قيم جديدة وأفكار يغلب عليها طابع الثورة والحرية والتخلص من القيود فأخذ الكثير من ابناء الامة العربية يتجهون الى الحرية فى التفكير والفن وظهرت دعـوات جديدة الى الشعر الحـر الذى سرعان ما غزا البيئة العربية ومكن لنفسـه فى نفوس الكثير من الشبان واصبح حركة ادبية واسعة لها روادها فى كثير من البلاد العربية .

ولذلك فلن أعرض ـ بأكثر من هذا ـ للشعر الحر لانه :

أولا : لم يصادف نجاحا أو استجابة واضحة لدى شعراء ابولو حتى أننا وجدنا أبا شادى نفسه يعدل عنه ويحاول أن يجد له مجالا فى الشعر التمثيلى والملاحم الكبرى .

وثانيا : لان مجال هذه الدراسـة القصيدة الغنائية من ناحيـة والشعر العمودى من ناحية ثانية . أما الشعر الحر فيمكن أن نفرد له دراسة مستقلة وبحثا خاصا به .

وثالثا : لأن شيوع هذا اللون ووضوحه كحركة شعرية لها انصارها والمعجبون بها لم تتبلور معالمها وتتضح صورتها الا بعد الحرب العالمية

---

(١) مجلة أبولو (المجلد الاول) عدد ابريل سنة ١٩٣٣ ص ٨٤٥ .
(٢) مجلة ادبى عدد يوليو سنة ١٩٣٦ ص ٣٦٦ .

وهي فترة تالية للفترة التيحددناها لهذه الدراسة ولا تدخل فى نطاقها.

٣ ـ بعد ذلك اعود الى باقى الاشكال التى سبق أن رأيناها تمثل اهم الاتجاهات التجديدية لدى هذه الجماعة فى موسيقى الشعر واوزانه ، لنناقش مدى ما حققه شعراء هذه الجماعة من تجديد فيها .

ا ـ ففيما يختص بالتنوع فى القوافى أو اطلاقها . حاول شعراء ابولو الخروج من رتابة القافية الواحدة والنظم فى القوافى المتقابلة أو اللجوء الى الأبيات ذات القوافى المزدوجة ، أو التى سارت على نظام المقطوعات أو المثلثات والمخمسات وما الى ذلك من صور التشكيل فى قوافى الابيات . فكان ابو شادى يلجأ فى بعض قصائده الى نظام الموشحات كقصيدته « قصة الحب الخالد » والرباعيات كقصائده « المرآة العميقة » و « أبو قردان » وقد يجعل كل بيتين من قافية كقصائده « النافذة المغلقة » و « البداية والنهاية » ، و « الزارعون » (١) وقد يضيف الى جانب اتفاق كل بيتين فى قافية واحدة اتفاق عروضيهما أيضا فى قافية مثل قصيدته « عبد المجيد » (٢) . وقصيدة « خلود الوفاء » التى يقول فيها :

اذا ما ذكرت خلود الوفاء ... ذكرت اتصال النفوس الوفية
لها وحدة من نهى أو اخاء ... تعيش بعيشتها فى البرية

***

فليس الوفاء اذن كالجميل ... وما هو احسان حر لعبد
ولكنه طبع روح أصيل ... توزع لكن لرد ورد (٣)

ومن هذا القبيل قصائد ابراهيم ناجى « العودة » ، و « لقاء فى الليل » ، و « الحياة استعراض للحياة فى شارع » ، و « ساعةلقاء » ، و « استقبال القمر » (٤) ومن قوله فى قصيدة « استقبال القمر » :

مهما تسامى موضعك ... وعلا مكانك فى الوجود
فانا خيالك اتبعك ... ظمآن أرشف ما تجود

***

قمر الامانى يا قمر ... انى بهم مسقم
أنت الشفاء المدخر ... فاسكب ضياءك فى دمى

---

(١) راجع هذه القصائد فى ديوان « فوق العباب » صفحات ١٠٥ ، ٩٨ ، ١٦ ، ١١ ، ٦٨ ، ٨٦ على التوالى .
(٢) مختارات وحى العام ص ٢٤ .
(٣) السابق ص ٤٦ .
(٤) ديوان ناجى صفحات ٣٩ ، ١٤٥ ، ١٨٥ ، ٢١٨ ، ٢٣٦ على التوالى .

وكان ناجي حريصا على استخدام المربعات فى كثير من شعره كالأمثلة السابقة التى يجعل فيها لكل بيتين قافية متحدة ولعروضهما قافية أخرى متحدة او يكتفى باتفاقهما فى القافية فقط من امثال قصائده : « ذهب العمر » ، و « يابحر » (١) ، و « الانتظار » التى يقول فيها :ـ

لعينيك احتملنا ما احتملنا　　وبالحرمان والذل ارتضينا
وهان اذا عطفت ولو خيالا　　وأين خيالك المعبود اينا

***

تعال افلم يعد فى الحى سار　　وهومت المنازل بعد وهن
وران على نوافذها ظلام　　وقد كانت تطل كالف عين (٢)

وقد يجعل فى الرباعيات ثلاثة اشطر متفقة فى قافية وتتغير فى كل رباعية ، فى حين يلتزم الشطر الرابع قافية واحدة فى جميع الرباعيات(٣) كقصائده « من ن الى ع ص ١٤٩ » ، و « هجاء أعمى بغيض » ، «زوج حسناء » والتى يقول فيها :

يا جمالا فى الترب يلقى ويرمى　　يا لظلم الحظوظ والحظ أعمى
وبلائى انى اسميه ظلما　　وهو لفظ ما جاء فى القاموس

***

آه من قسوة الطبيعة شقت　　ظلمة فى مكان نور ورقت
دون قصد لعينه فاستبقت　　كوة فى فضائها المطموس (٤)

كما يلحظ ابراهيم انيس فى هذا اللون من النظم « نشأة الموشحات » التى انحدرت فى نظام قوافيها عن مثل هذا النوع من النظم لأن ابرز صفات الموشحات ... هى تكرار قافيتين او أكثر فى كل قسم من اقسام الموشح . وقد أغرم العباسيون بهذا النوع من المربعات ، واكثروا من نظمه ، وهو بحق يعد الحجر الاول فى بناء الموشحات التى ازدهرت فيما بعد » (٥) كما نجد فى ديوان ناجي الكثير من القصائدعلى نظام المقطوعات حيث يقسم القصيدة الى مقطوعات كل مقطوعة من عدة ابيات وقد يختلف عدد أبيات تلك المقطوعات فى القصيدة الواحدة

---

(١) ديوان ناجي صفحات ٢٢٤ ، ٢٥٧ على التوالى .

(٢) السابق ص ٣٠٩ .

(٣) وقد اعتبر هذا اللون من انواع « المسمط » الذى استحدث فى العصر العباسى للتجديد فى القافية ، وله صور كثيرة واظهر ما يتميز به المسمط أن تتكرر قافيتان او اكثر بعد كل عدد معين من الاشطر . راجع موسيقى الشعر ص ٣٠٧ وما بعدها ، التيارات المعاصرة فى النقد الادبى ص ٢٧٤ ما بعدها .

(٤) السابق ص ١٨٩ .

(٥) موسيقى الشعر ص ٣٠٥ .

كقصائده « هبة السماء ص ٦٢ » ، و « وداع المريض ص ١١٥ » . وقد تتساوى المقطوعات فى عدد ابياتها فى القصيدة الواحدة كقصائده « ظلام ص ٦٩ » ، و « الخريف ص ٩١ » ، و « كل الورى ص ٩٧ »، « الفراق ص ١٠٦ » وغيرها كثير مما يدل على حرص ناجى على التخلص من رتابة القافية الواحدة ولكنه لم يترك القافية تماماوينظم الشعر المرسل — الذى يلتزم الشاعر فيه الوزن الواحد فى القصيدة الواحدة ولكنه يتحرر من القافية — كأبى شادى الذى تابع عبدالرحمن شكرى فى نظم هذا اللون من الشعر وانتصر له وحرص علىالدعوةاليه ولذلك نجد فى ديوانه « الشفق الباكى » الصادر سنة ١٩٢٧ قصائد قصصية التزمت بوزن واحد وتحررت من القافية مثل « مملكة ابليس ص ١٢٠٣ » ، و « الصرصور ص ١١٠ » ، و « ممنون الفيلسوف » التى يقول فيها :—

شاء «ممنون» أن يكون حكيما بل اماما وفيلسوفا عظيما
وقليل هم الذين تخلوا دائما عن مثيل هذا الخيال
قال «ممنون» ليس لى حين أرجو فى جلال أنأصبحالفيلسوفا(١)

كما نجد فى ديوانه « وحى العام » الصادر سنة ١٩٢٨ قصيدته « انا وغيرى ص ٣٥ » من هذا اللون الذى لا يلتزم قافية واحدة . الا ان الملاحظ — كما يقول الدكتور خفاجى — أن جل قصائد أبى شادى فى دواوينه العديدة قد التزم فيها القافية الموحدة وخلت من هذا اللون من الوان التجديد فى القافية وهو الشعر المرسل الذى كان ينطلقاليه احيانا من اسار القافية ليكون بعمله قدوة للشباب من الشعراء (٢) .

وعلى الرغم من حرص ابى شادى على اعطاء النماذج الفنية فى الشعر المرسل لشباب أبولو الا ان هذا القالب الشعرى لم يجد قبولا منهم أو يقدموا عليه بصورة واضحة . وكان الغالب على شعراء هذه الجماعة فيما يختص بالقافية النظم فى المزدوجات والمربعاتوالمقطوعات، والاقبال على الوان كثيرة من الموشحات التى أوجدها الاندلسيون واهتموا بها اهتماما عظيما . من ذلك قصيدة صالح جودت « فى جزيرة ... معك » والتى يقول فيها :—

اسأل الليل اذا الليل دنا .. بدره المشرق أم بدرى أنا ؟
المنى والسحر والعطر هنا والهوى والكأس والليل لنا

(١) ديوان « الشفق الباكى » ص ٦٢٥ .
(٢) راجع رائد الشعر الحديث ١/٢٠٠ ، ٢٠١ .

وانـــا بين يـديك
اجتنى من شفتيك
رشفة منـك اليـك
واسوى فوق صـدرى مضجعك وأغنى .. فى جزيرة معـك (١)

وقد استوحى حسن كامل الصيرفى الموشحات الاندلسية ـ التى كان يدمن قراءتها والتأمل فيها وحفظ بعضها منذ شبابه الباكر ـ فى تجديداته الواسعة التى اصطنعها فى القافيـة والتحـرر من الوحدة العروضية للبيت وتوزيع التفاعيل فى وحدات مختلفة الكم (٢) .

ويحوى ديوانه « الالحان الضائعة » الصادر سـنة ١٩٣٤ الكثير من هذه الالوان كقصائده « جفاء الطبيعة ص ٢٥ » ، و «اللغز ص.٣٠»، و « الشاعر ص ٣٤ » ، و « انفردت ص ٥١ » ، و « تحت ضوءالقمر ص ٥٧ » ، و « المنديل » التى يقول فيها :

أيها المنـديل : قد أدركت معنى فيـك لم أدركه قبـل
أنت من اهدائها فى ساعة الحلم ، وساع الحـلم جهـل
من أمانى نسجت .. يالها ولت من الدنيـا .. فهـل
أنت تـدرى سـر اهـــدائك لى ؟
لم اكـن أدرى الذى تنـويه ... هـلا كنت تدرى
يوم أن لامست منهـــا ثغـــرها مـا كان يسرى
بين انفـــاس طوتهـــا فيـك تذكر مثـــل فكـرى
أيهـــا المنــديل قل لى سر اهـدائك لى (٣)

ب ـ وهذا التنويع فىالقوافى الذى لجأ اليه شعراء ابولو واكثروا منه قد صحبه تنويع آخر فى البحور والاوزان استجابة للذوقالموسيقى كما يقول حسن كامل الصيرفى فى ديوانه « الالحان الضـائعة » (٤) . فقد جمعوا بين أكثر من بحر فى القصـيدة الواحدة وهـذا التنويع فى الاوزان سماه المجددون « مجمع البحور وملتقى الاوزان » .

وكانت قصيدة ايليا أبى ماضى « الشاعر والملك الجائر » مناشهر النماذج الشعرية فى ذلك (٥) . واستخدم ايليا أبو ماضى وجبرانخليل

(١) ديوان « عبد الله والنيل والحب » ص ١٧٩ ، ١٨٠ .
(٢) راجع الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثانية) ص ٢٠٠ ، ٢٠١ .
(٣) الالحان الضائعة ص ٧٦ .
(٤) ص ١٠ .
(٥) راجع التجديد فى الاوزان والموسيقى لدى شعراء المهجر فى الفصل الثالث من الباب الثالث من هذا البحث .

جبران وشفيق المعلوف وغيرهم من شعراء المهجر هذا اللون من النظم الذى يجمع بين أكثر من بحر فى القصيدة الواحدة ويجمعون الى ذلك التنويع فى القوافى . ونهج شعراء ابولو هذا النهج وسار فيه بعضهم كقصيدة ناجى « ليالى القاهرة » التى قسمها الى صور سبعة مختلفة الضروب والايقاع (١) وكقصيدة ابى شادى « ليلة الامس » (٢) وغير ذلك من القصائد التى نوعوا فيها فى البحور والقوافى وان لم تصادف نجاحا لدى أصحاب هذا الاتجاه وكانت كالشعر المرسل محدودةوقليلة فى أشعارهم .

جـ ــ وكان حرصهم على التخلص من رتابة الوزن الواحد فى القصيدة واحداث تجاوب بين الشعور والموسيقىومواءمتها للاحاسيس والمشاعر دافعا لهم الى التصرف فى التفاعيل وادخال كثير منالتعديلات عليها بالزيادة أو النقص مما لم نعهده فى موسيقى الخليل وان كان هذا أيضا قد نحا نحوه الكثير من شعراء المهجر وتفننوا فيه تفننا واعيا واتجهوا فيهاتجاهاتمتنوعة واستفادوا فى ذلك من تجربة الأندلسيين الذين أحدثو كثيرا من التنويع فى الاوزان والقوافى وكانت الموشحات احدى هذه المحاولات ، وكذلك استفاد المهجريون فى هذا الاتجاه بما اطلعوا عليه فى الادب الغربى حتى اتخذ بعضهم التفعيلة أساسا للبيت فى القصيدة ولم يهتموا بالمحافظة على عدد التفعيلات فى جميع الأبيات (٣) .

وكان حسن كامل الصيرفى من أبرز شعراء ابولو فى هذا الاتجاه حتى لنراه « يخرج فى شعره على الكثير من قواعد العروض التقليدية فلا يلتزم قافية موحدة ولا نسقا مطردا للقصيدة فى الوزن ووحدة البيت الموسيقية » (٤) .

اذ نجده ينظم قصيدته « جفاء الطبيعة » على بحر « الكامل » واجزاؤه « متفاعلن متفاعلن متفاعلن مرتين » الا أنه لايلتزم بهذا الوزن بل يجعل للقصيدة نظاما جديدا حيث سار فيها على نسق الرباعيات . وكل بيت من شطر واحد وكل بيتين متفقان فى قافية خاصة بها اذ ان البيتين الاولين مؤلفان من أربع تفعيلات فى حين يتألف البيتان التاليان

---

(١) ديوان ناجى ص ١٣٩ .

(٢) ديوان أنين ورنين ص ٢٠ .

(٣) راجع تفصيل هذه الاتجاهات فى الفصل الثالث من الباب الثالث فى هذا البحث .

(٤) الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثانية) ص ١٦٥ .

من تفعيلتين فقط وقد تصل فى بعض الاحيان الى ثلاثة تفاعيل . فاذا قرأنا منها قوله فى بدايتها :

الشمس تنزل فى الفروب وقد تورد خدها
لتقبل الافق البعيد ، وقد تسعر وجدها
تخفى الأسى خلف النخيــــل
مثــل ابتســامات العليــل (١)

فاننا نجد تفعيلات البيتين الأولين « متفــاعلن » أربع مرات لكل منهما وفى البيتين التاليين « متفاعلن متفاعلان » فى كل منهما وأصبحت متفاعلن فيهما متفاعلان .

فاذا قرأنا له فى القصيدة ذاتها قوله :

وزها الهلال . وكنت أحسبه سيطوى بين يأس
وجدت مباهجها الطبيعة بعد فقد ، ما لنفسى
فقــدت مباهجهــا ولما تهتــد
لا اليوم يكشفها ولا قلب الغد (٢)

نجد أن التفعيلة الرابعة فى البيتين الأولين تحولت من «متفاعلن» الى « متفاعلاتن » كما أن كلا من البيتين الاخيرين تركب من ثلاث تفاعيل مما يدل على مدى الحرية الواسعة التى منحها الصيرفى لنفسه فى التلاعب بالتفاعيل وعدم الالتزام بالاوزان أو التفاعيل التى جاء بهــا الخليــل ابن أحمد عن العرب القدامى .

وقصيدته « انفــردت » ينظمهــا فى ثلاث مقطوعات كل مقطوعة تختلف عن الاخرى فى الوزن والشكل . فالأولى مكونة من أربعة أبيات. البيتان الأولان من شطرين والشطر الأول منهما مكون من ثلاث تفعيلات (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) والشطر الثانى من تفعيلة واحدة (فاعلات) والبيتان الاخيران من ثلاث تفعيــلات (فاعلاتن فاعلاتن فاعلات) . أما المقطوعة الثانية فتتكون من خمسة أبيات : البيتان الأولان من شطرين والشطر الاول منهما مكون من ثلاثة تفاعيل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) والشطر الثانى من تفعيلة واحدة « فاعلن » والبيتان التاليان من شطر واحد الا أن الاول منهما مكون من ثلاثة تفاعيل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) والثانى مكون من أربع تفاعيل (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن) والبيت

---

(١) الالحان الضائعة ص ٢٥ .
(٢) الالحان الضائعة ص ٢٧ .

الخامس من تفعيلة واحدة (فاعلات) . وتأتى المقطوعة الثالثةوالاخيرة من ستة ابيات :

الأولان من ثلاث تفعيـلات لكل منهمـا (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) والبيت الثـالث من تفعيلة واحـدة (فاعلات) ويتكون كل من البيت الرابعوالخامس من تفعيلتين (فاعلاتن فاعلات) أما السادس والاخير فمن تفعيلة واحدة (فاعلات) . واذا كانت أجزاء بحر الرمل «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن مرتين » هى التى اعتمد عليها الشـاعر فى نظم هـــذه القصيدة فاننا نراه قد أطلق لنفسه العنان فى التلاعب بهـذه التفاعيل تلاعبا عظيما حتى ابتعد عن هذا البحر كثيرا كما انه جعل البيتالرابع من المقطوعة الثانية يتكون من اربعـة تفاعيـل (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن) وهو خلط واضح . ثم انه عندما جعل البيت مكونا من تفعيلة واحدة لم يلتزمها فى هذا النوع منالابيات بل جعلهـا مرة « فاعلات » وأخرى « فاعلن » وهكذا نجد القصيدة بنظامها الذىذكرناه تبتعد كثيرا عن الأوزان المعروفة ولا تخضع لأيها وتمثل الحرية الواسعة التىأعطاها الشاعر لنفسه فى توزيع التفاعيل كما يشاء وكأنه بذلك يؤكد ما قدم به ديوانه الذى حوى هذه القصيدة من انه مصمم على أن يكون فى شـعره جديدا وليد نفسه وابتكارها لا وليد تقليد ومحاكاة (١) .

ولنقرأ القصيدة معا لنستطيع المقارنة بينها وبين ما قلناه .

يا فؤادى بعد اينـــاس الامانى انفــــردت
ثم جئت الآن تشكو ما تعـــانى هــل عرفت

يا فـؤادى سر آلام الحيـــــاة
أنــه الحب اذا ولى ســــناه

***

قد نأى عنـك الذى شاركتـــه فى الصـــبا
لذة الحب ، وكـم ساقيتـــه اذ صـــبا

تلهـــوى من دون ما يدرى الهـــوى
يافؤادى قد جفا ، وتناسى ، واجتوى
فانفـــردت

سله عن سلواه ، وابحث مثـله
عن ســـلو ، ودع الدنيـــا له
قد فقـــدت

---

(١) راجع مقدمة ديوان « الالحان الضائعة » ص ١٠ .

كـل لـذات الحيـــــاه
وانفـــــردت الآن ..... آه
انفـردت (١)

واقرأ له فى نفس الديوان قصائده « تحت ضوء القمر ص ٥٧ » ، و « هدات ليلى هدات ص ٦٣ » ، و « المنديل ص ٧٧ » . وفى ديوانه « صدى ونور ودموع » قصائده « سحر صوت ص ١٩ » ، و « كانت لنا أيام ص ٧٤ » ، و « فتنة ص ١٠٥ » ، و « وحدة ص ٢١١ » ، و « الضحكة النشوى ص ٢٢٢ » تجد الكثير من نماذج التوزيع الموسيقى الجديد ، والتلاعب بالتفاعيل والاوزان تلاعبا عظيما .

واذا كان الصيرفى ينكر تأثره بشعر المهجر فى هذا الاتجاه التجديدى وانه كتب هذه الالحان قبل أن يطالع لشعراء المهجر فانه من جهة اخرى يعترف بأنه قد استوحى فكرتها من الموشحات الاندلسية التى كان يدمن قراءتها والتأمل فيها وحفظ بعضها منذ شبابه (٢) . فهو بهذا يلتقى مع المهجريين فى التأثر الواضح بالموشحات الاندلسية التى كانت رافدا لهم يستمدون منه تجديدهم الموسيقى . والى جانب هذا فقد كان المهجريون اسبق الى هذا التأثر مضيفين اليه اطلاعهم الواسع على الادب الغربى الذى اتصلوا به اتصالا مباشرا وعاشوا بالقرب منه فقدموا الكثير من الاشكال الموسيقية الجديدة التى عرفها الوطن العربى فى العشرينـات واطلع عليها الكثير من شعراء أبولو وفى مقدمتهم الدكتور احمـد زكى أبو شادى الذى كان من المعجبين بجبران خليل جبران مشيدا فى كتابه « احسان » الصادر سنة ١٩٢٧ بالطريقة التجديدية التى سلكها شعراء المهجر الشمالى وبتحـريرهم من قيـود الشكل والتقاليـد القديمة فى القصيدة العربية .

وصوت آخر من اصوات أبولو الذين تأثروا بالادب المهجرى وكانوا من المجددين فى موسيقى الشـعر العربى وتفننوا فى الوزن الشـعرى القديم ذلكم هو أبو القاسم الشابى الذى يقول فى قصيدته «مآتم الحب» :

ليت شعرى
اى طـير
يســمع الاحـزان تبـكى بـين اعمــاق القـلوب
ثـم لا يهتف فى الفجـر برنــات النحيــب
بخشوع واكتئاب

---

(١) الالحان الضائعة ص ٥١ .

(٢) راجع الشعر المصرى بعد شوقى — الحلقة الثانية — ص ٢٠٠ ، ٢٠١ .

لست أدرى
اى امـــــر
اخـــــرس العصـــــفور عنى   اتـــــرى مـــات الشـــــعور
فى جميــع الـكون ، حتــى   فى حشــــاشات الطيـــــور
أم بكى خلف السحاب (١)

فالشاعر هنا يتخذ « فاعلاتن » أساسا لبناء هذه القصيدة ويوزعها فى الابيات فمرة نجده قد جعل البيت من تفعيلة واحدة ، واخرى يجعل البيت من مصراعين كل مصراع من تفعيلتين . ومرة ثالثة يجعل البيت مبنيا على تفعيلتين الى جانب ما أدخله على « فاعلاتن » من « خبن »(٢) فى بعض الاحيان فصارت « فعلاتن » ، و « كف » (٣) فى أحيان أخرى فصارت « فاعلات » . واقرأ له « الكآبة المجهولة ص ٢٢ » ، و « أغنية الاحزان ص ٤٧ » تجد التوزيع الموسيقى الجديد والتصرف فى الاوزان مما يحقق به تناسقا وانسجاما مع عواطفه وخواطره .

وهكذا نجـد الكثير من المحـاولات الجـديدة والتفنن فى الأوزان والموسيقى لدى شعراء ابولو . فقد مزجوا بين البحور المختلفة ، ونوعوا فى القوالب الموسيقية ، واستخـدموا مجزوءات البحور التى تشيع فى القصيدة الحركة والخفة وتحدث التنغيم الجميل الذى يلائم احاسيس الشاعر وتجاربه الشعرية . الا أن ذلك كله — كما قلت — كان قد طرقه من قبلهم المجددون فى العصر الحديث من امثال مطران وشكرى والعقاد والمازنى وشعراء المهجر . وفضل شعراء ابولو أنهم وسعوا تلك المحاولات وعمقوها الى مدى بعيد ، وانهم اكثروا من هذه الانغام الموسيقية التى أحيوا بها كثيرا من الاشكال الاندلسية واضافوا اليها من قوالب الشعر الرومانسى الاوربى — الذى فتنوا به وتجاوبوا معه تجاوبا عظيما — ما مكنهم من خلق نغمات جديدة للتعبير عن حالاتهم النفسية وتجاربهم الشعورية بعيدا عن ضجيج الالفاظ والصنعة البيانية .

د — أما عن الشعر المنثور فقد أشرنا — فى بداية هذا الحديث — الى أن هذا اللون الذى لايتقيد بوزن ولا بقافية ويعتمد على جمـال الصور ورشاقة الالفاظ وجرسها وتصوير العواطف والمشاعر برز فيه

---

(١) ديوان أغانى الحياة ص ٢٠ .
(٢) الخبن : « حذف ثانى السبب الخفيف » (كحذف الف فاعلاتن فتصبح فعلاتن)
(٣) الكف : حذف السابع الساكن من كل تفعيلة مبـدوءة بسبب فوتد ، كنون فاعلاتن ومفاعيلن .

المهجريون عامة وامين الريحانى خاصة وتابعه فيه جبران خليل جبران(١) واغلب الظن انهما فى ذلك الاتجاه متأثران بالمنفلوطى . ويرى الدكتور احمد زكى ابو شادى أن هذا الشعر معترف به لدى الامم الراقية ولا يمكننا ان نجحده وهو لبس مجردا من الموسيقى ولكنه يتطلب ان تكون شاعرية مؤلفه على درجة عظيمة من القوة بحيث تعوضنا عن بعض التخلى عن الموسيقى فى بيانه (٢) . وقد كتب الشعر المنثور بعض شعراء ابولو وان كانوا قلة منهم حسين عفيف وله مقطوعة بعنوان « القمر » نشرتها مجلة ابولو (٣) . وله كتاب أسماه « العبير » جمع فيه طائفة كبيرة من شعره المنثور ومنها قوله :

« انا وانت الفان ، ما نفرد الا معا . انا وانت غصنان ،
ان ملنا فلنعتنق .
ان دنا منا فمان ، فلكى ينطبقا . أورنا لحظان فلكى يلتقيا
لا نمنى غيرنا . لا نخون حبنا ، اننا فى هوانا لا نشرك .
انا لا نعدد آلهتنا . وما ينبغى .
مالنا والقبل الحرام ؟ . تلك خمر لا نكهة فيها ، حسبنا
أكؤسنا ، وكفانا ما نشرب .
اننا لم نأت على الكأس لنطمع فى غيرنا ، ولن
نأتى عليها ولو عشنا مخلدين » (٤) .

وجميلة محمد العلايلى وهى — كما يقول الدكتور ابو شادى — ابرع من اجادوا واجدن بين شعراء ابولو فى هذا الضرب من الشعر العصرى (٥) ومن أعمالها « طيف الربيع » الذى تقول فيه : « خلا المكان الا من انفاسك ترف على ، وخلا المكان الا من طيفك يبدو من وراء ناظرى ، ووراء ناظرى قلبى الامين يخضع لناموسك . خلا المكان ولكننى اشعر أن العالم يحوطنى وأن المكان ملىء بأخيلة تهف أمامى محسوسة لا وجود لها الا فى قلبى الوسيع . وللخلو غفوة شبيهة بغفوة النائم امتطيت معها جواد الربيع وهو يجتاز بى محيط العالم الروحانى مأخوذة بسكرة الربيع وبالها من سكرة ارشف خمره بكأس فم الروح

---

(١) راجع الملاحظة الثانية التى قدمناها فى بداية حديثنا عن الاوزان والموسيقى عند هذه الجماعة فى هذا الفصل .
(٢) راجع مجلة ابولو « المجلد الاول » عدد يونية سنة ١٩٣٣ ص ١٩٩٢ .
(٣) المجلد الثانى ص ٤٩٧ وما بعدها .
(٤) العبير ص ٢٣ الطبعة الاولى سنة ١٩٤٦ .
(٥) راجع مجلة ابولو (المجلد الاول) عدد يونية سنة ١٩٣٣ ص ١٢٢٩ .

الرفيف وهـو يحملنى على الصعود الى ملـكوت الخلود حيث يسكن الروح الأليف .. » (١) .

وقد سبق أن أوضـحنا عنـد حديثنا عن هذا اللون عند شعراء المهجر انه نثر فنى يقـوم على اختيار الالفـاظ والتأنق فى الاسلوب والخيال ، ولم يستهو شعراء المهجر وذلك لخلوه من العنصر الاساسى فى الشعر وهو الموسيقى (٢) .

٤ ـ واذا كان شـعراء ابولو لا يقصدون الى التجديد العروضى لذاته وانما يتخذونه وسيلة لغرض كبير هـو تحرير الشعر من الطابع الغنائى لينطلق فى مجالات اخرى لم يألفهـا الشعر العربى القـديم كالقصة والاوبرات والمسرحية ـ كما يقول عبد العزيز الدسوقى ـ (٣) فاننا نجد تجديدهم فى هذه الاتجاهات كان محدودا بل لم يمارسه سوى قلة منهم ولا نكاد نجد لاى منهم عملا مسرحيا يجمع خصائص العمـل المسرحى ، أو عملا قصصيا يخرج بالقصيدة عن طبيعتها الغنائية .

أما عن أبى شادى وأعماله الشعرية المتنوعة فى القصص والمسرح. مثل « نفـرتيتى » ، و « نكبة نافارين » ، و « مفخـرة رشـيد » ، و « عبده بك » ، و « مهـا » ، و « احسـان » ، و « أخناتون » ، و « الزباء ملكة تدمر » ، و « بنت الصحراء » (٤) . فانه من بين شعراء أبولو وشعراء العصر الحديث قاطبة فريد وحده فى هذه الاعمال المتنوعة بل ومن القلائل الذين تميزوا بغزارة الانتاج وتنوعه حتى ليعتبر دائرة معارف شعرية ومع ذلك فان المسرحيات التى ألفها وأشهرها « احسان » ، و « أردشير » ، و « الزباء » ، و « الآلهة » ليست الا قصصا مغناة (أوبرات) لغلبة الطابع الغنائى عليها ، كما يظهـر عليها عدم الاهتمام بجودة النص « الدرامى » بالقدر الكافى لخلق عمل تمثيلى متكامل . ولعل ذلك راجع الى اهتمامه ـ بالدرجة الاولى ـ بخلق عمل شعرى تكمـل فنيته بالتلحين والموسـيقى أكثر من اهتمامه بجودة العمـل الدرامى (٥) . وعلى الرغم من ابتداع الدكتور أحمـد زكى ابى شادى

---

(١) مجلة ابولو (المجلد الاول) عدد مايو سنة ١٩٣٣ ص ١٠٦١ .

(٢) راجع الشعر المنثور عند شعراء المهجر فى الفصل الثالث من الباب الثالث من هذا البحث .

(٣) راجع جماعة ابولو واثرها فى الشعر الحديث ص ٥٢٢ .

(٤) راجع اعمال ابى شادى القصصية والمسرحية والاوبرات فى كتاب دراسات فى الادب المعاصر ص ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، رائد الشعر الحديث ٤٧/١ .

(٥) راجع الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثانية) ص ٢١ ـ ٢٥ ، الادب العربى المعاصر فى مصر ص ١٥٢ ، ١٥٣ ، تطور الادب الحديث فى مصر ص ٣٦٦ .

لهذا اللون فى الأدب العربى — تأثرا بالادب الغربى الذى تمكن منه — فانه لم يلق النجاح الذى كان ينتظره له وبذلك توقف عن انتاجه . وكان عام ١٩٢٧ الذى شهد مولد اغلب هذه الاعمال الفنائية نهاية لانتاج ابى شادى فى هذا اللون وان كان حنينه اليه يدفع به الى أن يعود اليه فى فترات متباعدة (١) . وظلت هذه المحاولات حتى الآن مهملة حبيسة الكتب لا تجد من يخرجها الى النور او يتابع مسيرتها فى أدبنا المعاصر . .

اما انتاجه القصصى فهو انتاج غزير ومتنوع الا أن عليه كثيرا من المآخذ والمثالب لا مجال هنا لذكرها (٢) لأنه لم يكن المجال « الذى خلق له ابو شادى وأنتج فيه خير انتاجه ، وانما مجاله الذى سيعرف به دائما هو الشعر الغنائى ، أى شعر القصائد »(٣) . وكان هذا أيضا هو الطابع العام لشعراء أبولو الذين « نحس عند معظمهم أن الشعر كان ضرورة حياة وانطلاقا تلقائيا لا يكاد يكون اجباريا فالحياة هى التى تحدد لهم مجالات القول وتدفعهم اليها دفعا ، ولهذا يقتصر شعر كل منهم عادة على الموضوعات التى تثير اهتمامه ويشعر بحاجة ملحة الى التنفيس عنها ، وقد أملتها عليها اما ظروف حياته واما خصائص مزاجه وطبعه المفطور . وشعرهم فى جملته شعر الطبع والتعبير عن الذات » (٤) يصورون فيه أحاسيسهم وانفعالاتهم ومشاعرهم وتجاربهم الذاتية فى طلاقة تعبيرية ووحدة فنية بعيدا عن كل زيف أو افتعال فى العواطف أو الأفكار والأساليب والأخيلة . « ولم تعد القصيدة عندهم استجابة لمناسبة طارئة أو حالة نفسية عارضة بل صارت تنبع من أعماق الشاعر» (٥) فى وحدة موضوعية وفكرية وترابط كامل بين عناصر القصيدة مما جعل منها عملا فنيا متكاملا مرتبط الأجزاء نابضا بالمشاعر والأحاسيس الصادقة . وساعد على تعميق دعوة المجددين الى وحدة القصيدة والتجربة الشعرية فى المسار الأدبى وطبع الشعر الحديث بطابعهما .

---

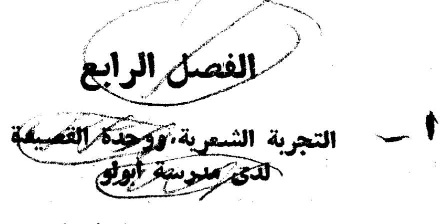
(١) يذكر الدكتور خفاجى ان لابى شادى اوبرات اخرى منها ابن زيدون فى سجنه، احتضار امرىء القيس ، راجع دراسات فى الادب المعاصر ص ٢٥٤ .

(٢) من هذه المآخذ بساطة الافكار وسطحيتها ، نثرية الاسلوب فى كثير من المواطن، السرد الذى يخل بوحدة العمل القصصى ، البعد — كثيرا — عن روح الشعر الاصيل . راجع تفصيل ذلك فى « الشعر المصرى بعد شوقى » (الحلقة الثانية) ص ٢٨ — ٣٢ .

(٣) الدكتور محمد مندور الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثانية) ص ٣٣ .

(٤) الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثانية) ص ٧٧ .

(٥) ابو شادى (من ديوان وحى السماء ص ٥) نقلا عن كتاب الادب المقارن ١٦/١ .



الفصل الرابع

١ ـ التجربة الشعرية ، ووحدة القصيدة لدى مدرسة أبولو

من أبرز معالم الدعوات التجديدية فى الشعر العربى الحديث الاهتمام بالتعبير الصادق عن المشاعر والأحاسيس والبعد عن أغراض الشعر القديمة والمناسبات الطارئة حتى تتخلص القصيدة من ذلك التفكك الذى ران عليها حقبة طويلة من الزمان وخرجت أمشاجا متقطعة لا يربط بين أجزائها رابط سوى الوزن والقافية فاذا ما ابتعد الشعراء عن هذه الاتجاهات التى لا أثر فيها لحس أوعاطفة وصدروا فى شعرهم عن وحى أرواحهم ، والهام عواطفهم وفيض أفكارهم تحقق للقصيدة وحدة نفسية وفكرية واصبحت عملا فنيا تام الخلق والتكوين مترابط الأجزاء والأفكار والأحاسيس .

١ ـ فرأينا مطران يتجه منذ انتاجه الباكر الى التعبير عن عواطفه ودخيلة نفسه وعن مشاعره الحبيسة داخل صدره وانفعالات قلبه ووجدانه ، ويستمد معانيه وصوره واخيلته من وحى الاحداث التى احاطت به وأهاجت مشاعره فملكت عليه قلبه ووجدانه وانطبع شعره بهذا الاتجاهالوجدانى ، وعلى الاخص فىالفترةالاولى منانتاجهالادبىالتى اخرج فيها ديوانه الأولسنة ١٩٠٨ (١) كما كانت أفكاره ومعانيه تسير فى تتابع وتسلسل منطقى حتى لتشعر وانت تقرأ له انه يقسم قصيدته الى عناصر كل عنصر يسلم نفسه الى تاليه ولا يترك ذلك العنصر حتى يستوفى جوانبه ويوفيه حقه من الابانة والتوضيح . وبذلك كانت قصائده نماذج واضحة للتجربة الشعرية والوحدة الفنية اللتين حرص عليهما منذ مطلع هذا القرن ، واستطاع بهذه النماذج الشعريةالجديدة وبمقالاته الادبية التى كان ينشرها فى المجلة المصرية سنة ١٩٠٠ وما بعدها وبما قدم به ديوانه الأول من دعوة تجديدية واضحة ـ ان يحدد الصورة الجديدة للقصيدة فى وحدتها الفنية والموضوعية ، وان يخلصها من الأغلال التى احاطت بها على أيدى شعراء العصرين العثمانى والمملوكى ممن ضعفت ملكاتهم الشعرية وتحكمت فيهم المحسنات البديعية واتخذوا الشعر صناعة وحرفة حتى صارت القصيدة لديهم أمشاجا مبعثرة

---

(١) راجع الشعر الوجدانى عند خليل مطران فى الفصل الرابع من الباب الاول من هذا البحث .

لا رابط بين معانيها ولا مقاصـد عامة تقوم عليها ابنيتها وتوطد بهـا أركانها (١) .

٢ ـ وكذلك اهتمت جماعة الديوان بالشعر الذاتى الذى يعبر عن وجدان الشاعر وشخصيته . وكان بيت شكرى :

الا يا طـائر الفـردو س، ان الشـعر وجـدان

شـعار هذه الجماعة ونقطة الانطلاق فى دعوتهم التجديدية التى خاضوا من أجلها الكثير من المعارك فهاجموا الشعراء المحافظين وحملوا لواء الثورة عليهم وكتبوا اعنف الفصول النقدية التى حفظها تاريخنا الادبى وثائق ذات قيمة كبيرة فى تاريخنا الفكرى والشعرى المعاصر»(٢). فكانت هذه الفصول النقدية وما قدموه من نماذج شعرية جديدة تجسيما واضحا لدعوتهم التجديدية التى تبلورت معالمها واتضحت أصـولها . وفى مقدمتها الحرص على التعبير عن الذات التى تترجم عن العاطفـة الانسانية وتكشف أسرار الطبيعـة والوجود فى وحدة تعبيرية تجمع التجربة والانفعالات والافكار فى بناء محكم وتجانس فكرى وعاطفى . هذه الروح فى اشعارهم اصبحت السمة الغالبة عليها حتى كانت أساسا للمبادىء النقدية التى هاجموا بها الانسان القديم وفى مقدمتها : خفـاء شخصية الشاعر فى شعره ، والاهتمام بقشور الاشياء دون الجواهر ودون تعمق للحياة أو تصوير لتأثير أحداثها على النفس والتقليد (٣) للشعر القديم والزج بالشعر فى المحافل والمناسبات (٤) ، وعدم رعاية الوحدة العضوية فى أشعارهم . واستطاعت دعوتهم أن تغير الاتجـاه العام فى شعرنا المعاصر فظهرت شخصية الشاعر فى شـعره وابتعـد الشعر عن التقليد والمناسبات الطارئة وانتقلت القصيدة على يد جماعة الديوان من وحدة البيت كما كان سائدا عند أغلب الشعراء والنقـاد القدامى الى وحدة القصيدة واصبحت عملا فنيا متكاملا مرتبط الاجزاء والمشـاعر والافكار نابضا بأحاسيس الشـاعر وانفعالاته الذاتيـة ، واصبحت التجربة الشعرية ووحـدة القصيدة من أهم معـالم شعرنا

---

(١) راجع مقال مطران « الكتاب امس والكتاب اليوم » بالمجلة المصرية العدد الثانى سنة ١٩٠٠ ص ٤٢ ، ٤٣ .

(٢) دراسات فى الادب العربى الحديث ومدارسه (الجزء الثانى) ص ٨ للدكتور خفاجى .

(٣) راجع « التجربة الشعرية » عند جماعة الديوان فى الفصل الاول من الباب الثانى من هذا البحث .

(٤) راجع خلاصة اليومية ص ١٤٥ .

العربى الحديث بفضـــل هؤلاء الرواد الذين نافحوا وبذلوا الكثير من الجهد من أجل ارساء قواعد جديدة للشعر العربى والاتجاه به الى غايات شريفة ومناسبة .

٣ ـ وكان المهجريون أسرع تجاوبا مع هذه الروح التجديدية التى احتفى بها ميخائيل نعيمـــة فى كتابه النقـدى « الغربال » ووجـدنا المهجريين يهتمون بالتعبير عن كوامن نفوسهم كما حرصوا على الحرية فى التعبير والموضوع والروح وعدم الموضوع الا لمشاعرهم وأحاسيسهم فى وحدة تعبيرية وتجانس تام بين الموضوع والافكار والمشاعر فأسهموا بذلك مع الحركة التجديدية فى الشرق العربى مساهمة فعالة فى سبيل الرقى بأدبنا العربى وتخليصه من رتابته وتحريره من عبودية التقليـد والمحاكاة وأثروه بانتاجهم الوفير الذى يمثل وثبـات الشعور وتحليق الخيال والتعبير الفنى الرفيع .

٤ ـ واطلع شعراء أبولو على ذلك كله ووجدوا فيه صورة لنفوسهم المكلومة ومشاعرهم الملتاعة وكانوا من الشباب الثائر على القديم الذى يتطلع الى غد أجمل ومستقبل مشرق فتجاوبوا مع هذا الادب الجديد تجاوبا كاملا واخذوا يحققون فى شعرهم رسالة التجديد التى وصلت اليهم واضحة المعالم محددة الاهداف واتجهوا فى شعرهم ـ الى جانب ما اتجهوا من نواح تجديدية ـ الى تأكيد الالتزام بالتجربة الشعـرية ووحدة القصيدة اللتين كانتا من أهم المكاسب التى تحققت للقصـيدة العربية فى شعرنا الحديث وسنعرض ـ فى ايجاز ـ لمظاهر التجـربة الشعرية ووحدة القصيدة فى شعر أبولو فى الحديث التالى .

أولا : التجربة الشعرية :

حرص شـعراء أبولو فى شعرهم على التعبير عن خوالج نفوسـهم ومشـاكلهم النفسـية التى احتوت وجداناتهم ، واسـتحوذت على مشاعرهم . حيث عاشوا فترة سياسية قلقة ، الى جانب مشـاكلهم الشخصية وتعثر الكثيرين منهم فى تجاربهم الذاتية والعاطفية منها على وجه الخصوص واذا بهم ـ وهم الشباب الممتلىء أملا ، المصمم على كسر الحواجز والقيود ـ يصدمون فى آمالهم ، وينكبون فى تطلعاتهم فانطووا على أنفسهم ، وانصرفوا الى ساحاتهم الشخصية داخل ذواتهم واتخذوا من شعرهم مجالا للتنفيس عن هذه النفوس المكدودة والأرواح المعذبة فكان شعر الطبع لا شعر الصنعة والتكلف وكان قطعة منهم متصـلا باحاسيسهم ومشاعرهم .

وقد قوى هـذا المنزع الوجدانى عنـدهم ما اطلعوا عليه فى الادب الغربى من اتجاه رومانسى حزين فتلاقى مع نفوسـهم وتعاطفت معـه مشاعرهم فأخذوا يعبون منه عبا ، وينهبونه نهبا عظيما حتى ضاقوا بالواقع ووجدوا ان الحياة الحقيقية فى الهروب « من الوجود المـادى الى عالم المثاليات فى ابراج عاجية يجدون فيها فردوسهم الارضى ، وفى الفجوة الابدية بين المثال والواقع وبين الرغبة والتحقق ، وبين الحلم والحقيقة كانوا يتمزقون أو يمزقون انفسهم بالالم ويرون فى العـذاب جحيما يتطهرون فيه من ادران الحياة ، ولذا فقد كانوا دائما يترنمون بقول مجنون شوقى «تفردت بالالم العبقرىوانبغ ما فى الحياة الالم»(١). وانطبع شعرهم بهذه الصبغة السوداوية وتلونت دواوينهم بستار داكن السـواد .

وقد عرضنا أثناء دراستنا للموضوعات الشعرية عند هذه الجماعة لبعض النماذج الشاكية التى طغت على كثير من أشعارهم ، ونورد هنا بعض نماذج أخرى لهذا اللون الشاكى الحزين . يقول أبو شادى :

ونورد

ويلى من الدهـر يبكينى ويبتسم	ولا يرد عوادى جـوره السقـم
قـد عـد شر ذنوبى ما يفيض به	قلبى الى الناس من حب ويزدحم
أطـل دمعى وماء العـين مضطرم	وهاج وجدىوسخط القلبمحتدم
سخرت من بيئتى لمـا برمت بها	ونحت لكن نواحى كلـه كـرم (٢)

ومحمد عبد المعطى الهمشرى يعيش وحيدا شريدا باكيا يائسـا معذبا وكل ما يتمناه أن يموت سعيدا :

جلستعلىالصخر الوحيد وحيدا	وأرسلت طـرفى فى الفضاء شريدا
وكفكفت دمـعا لا يكفكف غـربه	وواسيت قلبـا فى الضلوع عميدا
أرى صفحة الآمال قد ضاق أفقها	ولاح على اليأس البعيـد مـديدا
لقد عشت فى دنيـا الخيال معذبا	فياليتشعرى،هل أموتسعيدا(٣)

وأبو القاسم الشابى لا يجد فى هذا الوجود الا الشـقاء والسـأم ويتمنى لو كان قد حرم من هذه الحياة ولم يخرج اليها :

---

(١) من مقال الدكتور يوسف ادريس بعنوان « الرومانسية الجديدة » المنشـور بجريدة الاهرام الصادرة فى ١٩٧٣/٦/٢. وراجع بيت شوقى فى مسرحية« مجنون ليلى » ص ٢١٨ (مؤسسة فن الطباعة دون تاريخ) .

(٢) ديوان الينبوع ص ٣٦ (القاهرة ١٩٣٤) .

(٣) ديوان الهمشرى ص ١١٨ .

لم اجد فى الوجود الا شقاء سرمديا ، ولذة مضمحلة
وأمانى يغرق الدمع احلاها ويفنى يم الزمان صداها
واناشيد ياكل اللهب الدامى مسراتها ، ويبقى اساها
وورودا تموت فى قبضة الاشوا ك ما هذه الحياة المملة ؟
سام هذه الحياة معاد وصباح ، يكر فى اثر ليل
ليتنى لم أفد الى هذه الدنيا ولم تسبح الكواكب حولى (١)

فدواوينهم تفيض بهذا اللون الحزين الذى يحمل قلق الشاعر ويأسه وهمومه الذاتية وينقل الينا عواطفه الملتاعة ولواعج نفسه واشجان قلبه . واذا كان ادب الشكوى والألم والسخط والقلق النفسى يغلب على هذا الاتجاه فان شعرهم كان — فى معظمه — وقفا على تصوير الخوالج النفسية والتجارب الشعرية الخاصة ويمثل « احاسيسهم ومشاعرهم وفلسفتهم الخاصة فى الحياة وما لقى كل منهم فى الحياة من بسط أو قبض أو نعيم أو شقاء » (٢) مما طبع شعرهم بطابع الذاتية ، والوجدان الفردى .

فاذا رجعنا الى ناجى فاننا نجده — كما يقول الدكتور محمد مندور — « قصيدة غرام » (٣) متصلة تتحدث عن أشواقه ولهفته الى المراة التى عاش يبحث عنها فى قصائده ويبثها وجده ولوعته ، وتبكى مصارع حبه العاثر وتجاربه العاطفية الفاشلة ، وتسجل ذكرياته الحزينة وتذرف الدمع الثخين على مرابع حبه وملاعب صباه فكان شعره تمثيلا صادقا لتجاربه الذاتية وخبراته العديدة التى عايشها ، كما يرسم لنا شخصية ناجى رسما دقيقا واضحا بما تميز به من حس مرهف وتعطش الى الحب وعاطفة ملتاعة حزينة . استمع اليه يصور لنا أشجانه وآلامه ونفسه التى اصبحت حطاما مع حطام « الرسالة المحترقة » .

ذوت الصبابة وانطوت وفرغت من آلامها
لكننى القى المنا يا من بقايا جامها
عادت الى الذكريا ت بحشدها وزحامها
فى ليلة ليلاء أر رقنى عصيب ظلامها
هدات رسائل حبها كالطفل ، فى أحلامها
فحلفت لا رقدت ولا ذاقت شهى منامها
اشعلت فيها النار تر عى فى عزيز حطامها

---

(١) اغانى الحياة ص ١١٣ .
(٢) على محمود طه حياته وشعره ص ٥٢ .
(٣) الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثانية) ص ٨١ .

تغتال قصة حبنا من بدئها لختامها
احرقتها ورميت قلبى فى صميم ضرامها
وبكى الرماد الآدمى على رماد غرامها (١)

تقرأ هذه الابيات فتتجسم أمامك تلك المشاعر الحزينة التى تطارد الشاعر والذكريات الأليمة التى تحيط به حتى أهاجت مشاعره وحركت أشجانه ، واشعلت النار فى قلبه فيهرع الى رسائل محبوبته لعله يجد فى قربها ما يعينه على تحمل هذا الألم ويساعده على التغلب عليه أو يخفف من وقعه على نفسه الا أنها كانت كالنار عندما تقترب من البركان فتفجرت فى نفسه ما بقى فيها من تماسك وتنتابه ثورة جامحة على ذلك الحب العاثر وتلك الرسائل التى أججت النار فى قلبه فيسرع الى النار يشعلها فى تلك الرسائل الا أنها كانت نارا حامية فأتت على رسائله وعلى قلبه فى آن واحد . ويجلس — ذلك الآدمى المحطم — بالقرب من النار يبكى غرامه الشهيد ، وحبه الذبيح . انه الصدق الفنى والتصوير الدقيق لخلجات النفس وخواطرها التى تدور فى خلده صورها تصويرا نفسيا حزينا « وكأنما تمر أمام عينيك صور متحركة ناطقة ، تمثل هذه القصة الدامية من بدئها لختامها » (٢) .

وهكذا كان ناجى فى جميع أشعاره يعبر عن ذات نفسه ، ويصور تجاربه الذاتية التى لامست قلبه ، وهزت مشاعره ، وامتزجت بعواطفه فعاشها بكل كيانه وامتلأ بها وجدانه . فخرجت قصائده تمثل كل منها تجربة ذاتية ولا تقرأ له قصيدة الا وتحس بالانفجارات العاطفية الدافقة التى تصور ما فى نفسه وما أثار وجدانه ومشاعره .

وهذه ميزة شعراء أبولو الذين عبروا فى شعرهم عن كوامن نفوسهم وصوروا دقائق النفس وعميق المشاعر والافكار ، فملأوا دنيا الأدب بأعذب الالحان واشجى الانغام فلا نقرأ قصيدة لهم الا ونجد فيها خفق قلوبهم ، ونبض مشاعرهم ، وصورة أرواحهم ، وهمس وجداناتهم .

فاذا رجعنا الى الشاعر الهمشرى وجدنا شعره صورة صادقة لنفسه المستوفزة القلقة الطامحة الى كل جليل وشريف ، الطائرة على جناح الخيال الى آفاق السماء العليا ، الهاربة من واقعها المرير الى عالم الأمانى العذاب ، ورأيناه شاعرا مرهف الحس منطلق الخيال يعيش فى شعره ويعيش شعره فيه لأنه « كان فى تقديسه لفنه وعبادته

---

(١) ديوان ناجى ص ٢٨٢ .
(٢) قصة الادب المعاصر ٤/٦٢ .

له يسكب روحه فى كل لفظ من قصائده ، ويريق دماءه فى كل معنى من معانيه .. وبذلك كانت هذه المعانى تنفذ الى الصدور والاسماع ، فى غير مشقة وبلا عناء » (١) ففى مطولته « شاطىء الاعراف » نجده يقدمها الينا بقوله « هى ذكريات حزينة ، تحاول أن تحجبها أكفان سنوات اربع ، فتهتكها اشباح سوداء ما تزال تتراءى أمام عينى ... هى خلجات انهكت قوى هذا القلب ، واحالت شعاع الأمل الربيعى الضاحك الى خطفات باهتة من شفق شتاء ، ومازالت تخفق على ضعفها فى محراب الحب » (٢) . مما يوضح مدى ارتباط هذه القصيدة بوجدان الشاعر واحاسيسه وانها ترجمة لعواطفه الخاصة وانعكاس صادق لمعاناة نفسية ومعايشة حقيقية لتجربة ذاتية ملكت عليه حسه واستحوذت على مشاعره . استمع اليه يقول فى بدايتها :—

عندما خدر الفناء شكاتى — وسقانى كئوسه المنسيات
بعث الشعر من لدنه نسيما — فائح العطر طيب النغمات
هز قلع الصبا فايقظ فكرى — فهفت بى سفينة الذكريات
فى خضم الافكار تطوى بى الوقـ — ـت وتهفو الى ضفاف الحياة

• • • • • •

كلما حاولت لهن رجوعا — دفعتها يد اللجات منها اليها
رقصت فى شراعها الريح حتى — حطمته وحطمت دفتيها
رحمة منك يا رياح ورفقا — ودعيها ومن ينوح عليها
فله فى الحياة كالبرق آما — ل تساريه فى دجى شاطئيها(٣)

ففى هذه السباحة الوجدانية والوثبات الخيالية انطلق الشاعر يعبر عن وجدانه ويرسم انفجاراته العاطفية ومشاعره الذاتية ويصور محنته التى عاشها فى مقتبل عمره وبداية شبابه حيث كانت له قصة حب عاثر مع فتاته « جتا » ابنة طبيب الاسنان اليونانى اليهودى المتمصر والذى عاش بالسنبلاوين واخلص فى عمله حتى احبه الناس وتعلقوا به وكانت « عيادته » ملجأ الكثير من أبناء السنبلاوين فرأى شاعرنا هذه الحسناء الفاتنة الرقيقة فى احدى زياراته لعيادة والدها وكانت تبلغ السابعة عشرة من عمرها وكان هو فى الواحدة والعشرين من عمره فتعلق بها تعلقا عظيما وعاشا قصة حب حارة عندما تلاقيا بمصيف راس البر اثناء اصطياف اسرتيهما وتلاقت القلوب وتعانقت المشاعر واخذا ببنيان الآمال فى مستقبل سعيد باسم وسجل ذلك كله فى قصيدته العاطفية « الى جتا الفاتنة فى مدينة الاحلام » الا أن ظروفا كثيرة حالت

---

(١) قصة الادب المعاصر فى مصر ٩٦/٢ .
(٢) ديوان الهمشرى ص ٢٧ ، ٢٨ .
(٣) ديوان الهمشرى ص ٣١ ، ٣٢ .

دون تحقيق أمانيه وحرمت الشاعر من الاستمرار فى هذه العلاقة . فبعد عودتهما من المصيف لم تعد الفرصة مهياة للقاء محبوبته الا لماما حيث كان الهمشرى طالبا بمدرسة المنصورة الثانوية ولا يعود الى السنبلاوين الا فى نهاية الاسبوع ثم انه فى مرحلة من التعليم لا تسمح له بالزواج والاعتماد على نفسه وفوق ذلك كله اختلاف دينهما بالاضافة الى انها يهودية الاصل . ووضعت هذه الظروف أمام شاعرنا النتيجة الحتمية لهذا الحب فاستولى عليه اليأس الكامل من تحقيق آماله (١). وانطوى على نفسه يجتر آلامه ويناجى ملهمته ومحبوبته فى انغام حزينة شاجية فالهمته الكثير من شعره العاطفى واساليبه الرومانسية الحزينة وما أودعه فى شعره من صور خيالية ولوحات جميلة نابضة بالرقة والحرارة والشفافية .

وكانت مطولته « شاطىء الاعراف » احدى هذه الروائع صور فيها اخفاقه فى هذا الحب وحزنه وشجنه على تلك الايام الجميلة التى قضاها بالقرب من محبوبته وملهمته « جتا » وفشل هذا الحب الذى راى فى شبابه نذيرا بنهاية حياته . فهذه المطولة صدى خلجات نفسه الحزينة. وتجاربه العلمية فى مرابع صباه ومعاهد شبابه اضفى عليها من خياله الخصب ما جسم الاحداث وخلق الكثير من الصور والمعانى التى تعين على الايحاء بحالته النفسية المضطربة ، وتساعد على خلق صورة كاملة للمعاناة التى يعانيها الشاعر . يقول السحرتى « والمقصود بالتجربة الشعرية الحالة التى تتشبع فيها نفس الشاعر بموضوع من الموضوعات، أو مشاهدة من المشاهدات ، أو فكرة من الفكرات أو مراى من المرائى، يمتلىء بها وجدانه ، فتحفزه الى التأمل والتفكير والاستغراق بل والاندماج فيها ، ثم يتهيأ بعدها للاعراب عن مشاهداته أو رؤيته » (٢) ولا ريب أن كل قصيدة من قصائد الهمشرى تحمل تجربة شعرية عاناها الشاعر وعايشها بوجدانه ومشاعره وعكفت نفسه عليها متأملة ومفكرة ثم انطلقت تصور تلك الاحاسيس وتتغنى بهذه العواطف فى أسلوب رائع وموسيقى عذبة وصياغة جميلة تحمل نزعات نفسه ونبض قلبه ، واهتزازات وجدانه فتلتقى بنفوسنا وتتعانق معها ارواحنا وتختلط مشاعرنا بمشاعره وعواطفنا بعواطفه . واقرأ له هذه القصائد : « الى نوسا » ، و « حياتى » ، و « القمر العاشق » ، و « الى جتا الفاتنة فى مدينة الاحلام » ، و « حياة الشاعر » ، و « أحلام النارنجة الذابلة »

---

(١) راجع مقال الاستاذ محمد محمود رضوان (محمد عبد المعطى الهمشرى وقصة ملهمته) المنشور بمجلة الثقافة ص ٧٤ وما بعدها (العدد ٣٤ يولية سنة ١٩٧٦) .

(٢) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ص ٧ .

و « العودة ١ » و « العودة ٢ » (١) تجد فيها ذوب نفس الشاعر وصورة صادقة لحياته القلقة الحائرة وآماله الضائعة .

اما حسن كامل الصيرفى فقد كان من اكثر شعراء مدرسة ابولو الذين نادوا بأن الشعر وجدان وكان فى طليعة من حققوا هذه الدعوة من بين شعرائها وكان لظروف حياته الخاصة وعدم تقدير شعره فى الاوساط الادبية بالقدر الذى كان يأمله اثرهما فى زيادة أله وشجنه وكثرة شكواه (٢) . وقد ضمن شعره العواطف فوجدنا كل قصيدة من قصائده تمثل حالة نفسية ذاتية يشكو فيها من الحياة والاحياء ومن ذبول الامل وفقدان النصير والرفيق . ودواوينه تفيض بتلك العاطفة ويلفها التيار الرومانسى الحزين . فاذا قلبنا صفحات ديوانه « الالحان الضائعة » لوجدناه يمثل روح الشاعر الضائعة المهمومة المغلفة بالقتام وتظهر لنا من خلال قصائده نفسيته المعذبة ذات الحس المرهف الجانحة الى التأمل والتفكير . لنقرأ له هذه الابيات من قصيدته « كآبتى » :

كآبتى ماذا وراء الافق ... قد قطب الاحساس منى الجبين
وطاف فى عينى لون الشفق ... وها هى الظلمة تطوى الجفون

• • • • •

قلبى غدا كالغابة المقفرة ... تعول فيها الريح اعوالها
تبعث فيها الليلة المقمرة ... كليلها المظلم اهوالها (٣)

فستجد فى هذه الابيات النفس المهمومة الحزينة التى احاطتها الكآبة واستولى عليها الضجر والاحساس بالضياع حتى احتوتها الظلمة وغدا قلبه كالغابة المقفرة تعول فيها الرياح وتبعث فيها الليالى — المقمرة أو المظلمة — أهوالها . ولا شك أن هذا التعبير صادق عن احاسيس الشاعر وصدى حقيقى لما يعتمل فى نفسه ووجدانه وترجمة عن الحالة النفسية الحزينة التى استولت عليه وشكلت جوانب حياته حيث اخذت قيثارته تفقد أوتارها واحدا بعد الآخر ولم يعد بها غير وتر واحد يعزف عليه وهو الوتر الحزين (٤) .

كما كانت قصائده فى الرثاء والتى خصص لها ديوانا كاملا يحمل اسم « دموع وأزهار » تمثل تجاربه الذاتية ولوعة نفسه وحرقة قلبه

---

(١) ديوان الهمشرى صفحات ٨٩ ، ٩٨ ، ١٠١ ، ١١٠ ، ١١٨ ، ١٥٠ ، ١٨٨٧ ، ١٩٢ على التوالى .
(٢) راجع الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثانية) ص ١٦٢ ، ١٦٣ ، ٢٠٠ .
(٣) ديوان الالحان الضائعة ص ٥٢ .
(٤) راجع مقدمة ديوان الصيرفى (الالحان الضائعة) ص ١١ .

فهو لم يرث الا أهله وأصحابه ومن يرتبط بهم نفسيا وعاطفيا ممن يحس مع افتقاد احدهم بالضياع فى هذه الحياة وانه افتقدبفقده اخا وصديقا لن يجد عوضاعنه فى هذه الحياة القاسية . فقد رثى فى هذا الديوان شقيقته الوحيدة التى ودعت هذه الحياة يوم ان وهبت الحياة لوليدها الوحيد ، ورثى رفيقه فى الفن صاحب الملاح التائه على محمود طه حيث كانا على موعد فى ذلك اليوم الذى تخطفته منه يدالمنون ،رثى ذلك الظل الوارف الذى أفاء عليه من رعايته وحنانه ما لا يمكن وصفه ورثى « أمه » التى رقدت بجوار ابنتها وبقى هو يتجرع الكأس المرة بعدهما ، ولذلك يخيل الينا ونحن نقرأ هذا الديوان الشاكى الحزين « انه يندب فى وفاة كل حبيب أو صديق بعضا من نفسه ، ويتحسر لوعة على ما بقى منفردا وحيدا من تلك النفس الصادقة الالم » (١) .

فعلى أوتار قلبه الحزين يعزف تلك القصيدة الراقية التى تصور لنا عاطفة الشاعر السامية ومشاعره الكريمة ، ونفسه العالية ، واعزازه الكريم لأم زوجه « حماه » فيرثيها بنفس ملتاعة ، وقلب مكلوم ، فيقول:

اعزاءنا ... ما للرحيل بكم خببا	أرى كل يوم فى وداعكم كربا
سعت بكم الحدباء ، لا الموت راحم	اساى ، ولا رقت لمدمعى الحدبا
يفارقنى فيكم ظلال رحيمة	وغيث حنان يخصب المحل والجدبا
أرى الركب يتلونائى الركب مسرعا	وفلذات قلبى بالاسى تتبع الركبا
وادفن فى هذا التراب اجبتى	وارجع لا ألقى حنانا ولا حبا (١)

فهل عرفنا فى معاملاتنا الانسانية وفاء أعظم من هذا الوفاء ؟ وهل رأينا بين ظهرانينا لوعة صادقة كهذه الانفاس المحترقة ؟ دون ما ضجيج أو تشنج . انه الحب الصادق والخلق النبيل والنفس العالية ، تمثلت امامنا هذه الخلائق فى هذا الرثاء المنبعث من القلب المعبرعن أحاسيس الشاعر واشجانه ولوعته من هذا الفراق الاليم الذى يفتقد معه الحنان الذى كان يخصب « المحل والجدب » ولذلك يقول الدكتور محمد مندور « ان حسن كامل الصيرفى قد برع فى هذا الفن ـ الرثاء ـ الى حد لا نكاد نعرف له مثيلا فى شعرنا العربى المعاصر » (٢) وما مرجع هذا التوفيق وتلك البراعة الفائقة الا الى الصدق فى التعبير عن المشاعر والاحاسيس دون ما صخب أو تهويل أو جنوح الى المبالغة وتزييف الشعور وركوب متن الشطط والمغالاة فى الاوصاف والسجايا . يقول

---

(١) الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثانية) ص ١٨١ .
(٢) ديوان صدى ونور ودموع ص ٢٧٥ ، ٢٧٦ .
(٣) الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثانية) ص ١٧٥ .

العقاد موضحا مفهوم التجديد فى الشعر : « فالشاعر الذى ينظم فى الوصف او فى الغزل ويعبر فى نظمه عن شعوره الصحيح هو شاعر مجدد غير مقلد ، وان كان الوصف والغزل من أقدم الموضوعات » (١) ولاشك ان الصيرفى بصدقه فى عواطفه وترجمته الحقيقية عن وجدانه ومشاعره فى رثائه ، انما كان مجددا لهذا الغرض الذى رافق الحياة الادبية منذ نشأتها حتى الآن ولكنه كان يحظى من الشعراء بالكثير من المبالغات السقيمة والشطط فى الاوصاف مما لا ثر فيه لحس أو عاطفة صادقة.

فالصيرفى يعزف بالحانه الحزينة على اوتار قلوبنا فيشجينا ويحرك كوامن نفوسنا لاننا نجد فى كل بيت من أبياته تصويرا صادقا لمشاعرنا وترجمة امينة لعواطفنا نحو احبائنا واعزائنا عندما نفتقد احدهم وهذه هى سمات الشعر العالى وخصائص الفن الرفيع الذى يبقى على مر الزمن حيث تجد فيه الانسانية تعبيرا عن شعورها وتصويرا لخلجات نفوسها. يقول السحرتى « والتجربة الشعرية الخليقة بالبقاء والتقدير العالى هى التى تتناول موضوعا عاما أو موضوعا انسانيا أو كونيا مع جمال الاداء وجودة الصياغة ، أو بمعنى آخر أن الشعر العظيم الباقى هو الذى يتناول حقيقة من حقائق النفس الدائمة أو حقيقة من حقائق الوجود الخالدة فى تادية بارعة محكمة (٢) لنقرأ للصيرفى هذه الابيات فى ختام مرثيته لابى شادى الذى وافته منيته فى المهجر بمدينة «واشنطن» الامريكية .

اأخى وصفوةمن عرفت ، وذاكرى	ان عقنى فى المحنـــة الاخـــوان
ان يعصنى حزنى عليك فلا ادعت	نفسى الوفاء ، ولا أنا انســـــان
هــــذا رثائى فيـــك كنت أوده	لو صيـغ فرحـة عــودة تزدان
ذهب الردى بالامنيـــات فلم يعد	الا الاسى يتجـــرع الثـــكلان
الركب أسرع فى المسير ، ولم يزل	هــذا الحزين الآسف اللهفـان (٣)

فاذا بنا أمام لحن شجى نقل الينا تجربة الشاعر ومعاناته النفسية بفقد صديقه ورفيق شبابه فأثار فينا ما ثار فى نفسه من الشعوربفقدان الصديق والصاحب وشعرنا جميعا بأن هذه الابيات تعبر عن لوعتنـا واسانا ازاء فقـد الصاحب والرفيـق وستبقى ترجمانا صـادقا عن احاسيسنا جميعا كلما تعرضنا لمثل هذا الموقف واصبنا فى أحد احبابنا أو أصدقائنا ممن ننتظر عودتهم الينا من غربتهم أو أسفارهم وما الى

(١) دراسات فى المذاهب الادبية والاجتماعية ص ٣٧ .
(٢) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ص ٣٥ .
(٣) ديوان صدى ونور ودموع ص ٣١١ ، ٣١٢ .

ذلك من أمور الحياة التى تضطر الانسان الى فراق اهله وأحبته واذا بيد المنون تغتاله وتخلف فى النفوس اللوعة والاسى .

اما على محمود طه فهو كاهن فى محراب الطبيعة والجمال وطائر يحلق فى عالم الفتنة والمناظر الطبيعية ويتنقل فى كل مكان ويسافر الى أوربا فى رحلات متتابعة « التماسا لشياطين الشعر حول غابات تلك البلاد وبحيراتها » (١) وكانت اشعاره تجارب شعرية عميقة ، ورؤيا حادة تشمل النفوس بموسيقاها العذبة ، وبعباراتها الصافية الجميلة ، وخيالاتها الحالمة المبتكرة ، وافكارها الجديدة ـ تنقلنا من عالمنا الحقيقى الى عالم نفسى ملىء بالمتعة والجمال ونعيش مع هذه التجارب بأرواحنا ونفوسنا ، فهو ملاح تائه يقود سفينته فى خضم هذه الحياة باحثا عن الحب الذى افتقده وعن السعادة التى حرمها ويعيش وسط ملذاته وخمره فيعب منها ما شاء له وتهيم نفسه العاشقة للجمال بالمناظر الطبيعية وتمتزج بها روحه ومشاعره فيصف لنا من خلال لوحاته التى يرسمها لتلك الطبيعة الساحرة شعوره وأحاسيسه وحيرته فى هذه الحياة فينقلنا « الى جو شعرى نافذ العطر بفضل خصائص لغته الشعرية ثم بفضل حسه الموسيقى المرهف الذى مكنه من السيطرة على أصوات اللغة سيطرة فريدة » (٢) . استمع اليه يحدثنا فى قصيدته « انتظار » عن لهفته وترقبه لعودة حبيبه الذى هجره :

طال انتظارك فى الظلام ولم تزل ... عيناى ترقب كل طيف عابر
ويطير سمعى صوب كل مرنة ... فى الافق تخفق عن جناحى طائر
وترف روحى فوق أنفاس الربا ... فلعلها نفس الحبيب الزائر
ويخف قلبى اثر كل شعاعة ... فى الليل تومض عن شهاب غائر
فلعل من لمحات ثغرك بارق ... ولعله وضح الجبين الناضر
ليل من الاوهام طال سهاده ... بين الجوى المضنى وهجس الخاطر (٣)

فانك واجد فى هذه الابيات التصوير الدقيق للهفة الشاعر وانتظاره المترقب فى جنح الليل لعودة حبيبه فعيناه ترقبان الطريق وسمعه يطير نحو كل حركة وروحه كالفراشة الهائمة تحلق فوق الربا باحثة ومستطلعة ، وقلبه يخفق مع كل بارقة ضوء ظنا منه انه منبعث من ثغرها الفاتن أو انه شعاع جبينها المشرق سرعان ما يعم المكان الا انه يبقى على هذا الحال ويطول به الانتظار ، ويعيش ليلا طويلا مسهدا بين الجوى والحرمان ، ومن ذلك نلمس هواجس الشاعر وخفقات قلبه وذوب

---

(١) تاريخ الشعر العربى ٤/٢٨٩ .

(٢) الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثانية) ص ١١٥ .

(٣) ديوان الملاح التائه ص ١٧٠ .

مشاعره يسكبها فى اشعاره ويعزفها على قيثاره فى اسلوب رائق وخيال رائع وموسيقى عذبة صافية .

واذا كان على محمود طه يعتمد فى وصف مشاهداته ومرائيه على حاسة النظر وينقلها فى لوحات محسوسة ومشاهد منظورة فانه يعمد الى تلك اللوحات فيمنحها الحياة والحركة ويلونها باحساسه ويصف عواطفه من خلالها مازجا ذلك فى كثير من الاحيان بحبه وما يتردد فى نفسه من عواطف ومشاعر (١) ففى قصيدته « الشاطىء المهجور » يحدثنا حديثا عذبا عن ذكريات امسية سعيدة قضاها مع محبوبته على هذا الشاطىء فيقول :

وانتحينا من جانب البحر مجرى	مطمئن الامواه شاجى الخرير
نزلت فيه تستحم النجوم	الزهر فى جلوة المساء المنير
راقصات به على هزج المو	ج ، عرايا : مهدلات الشعور
وعلى صدره الخفوق طوينا اللي	ل فى زورق رخى المسير
ورياح الخليج دافئة تث	نى حواشى شراعه المنشور
خافقا فوقنا يدف شعاع البد	ر فى ظله دفيف الطيور

فتطالعنا هذه اللوحة الجميلة لمظاهر الطبيعة فى تلك الامسية الساحرة وقد اضفى عليها الشاعر من روحه وفنه ما اشاع فيها الحركة والحياة : فخرير المياه الحان شجية والنجوم تنزل الى الماء لتستحم بعد أن خلعت ملابسها وتركت شعرها يتهدل على اكتافها وهى ترقص وتتمايل طربا ونشوة فيستقبلها البحر العاشق فى شوق ولهفة وتتعالى دقات قلبه ويشتد خفقانه ، وفى هذا الجو الحالم يقضى الشاعر وصاحبته فترة من الزمان فى زورق ينساب على صدر هذا البحر فى هدوء ، وتكمل سعادتهما النشوة الغامرة فى ظلال البدر وشعاعه الفضى الذى يرف عليهما ويضفى على المكان روعة وجلالا . هذا هو التعبير الصادق عن المشاعر والاحاسيس ،والمشاركة الوجدانية بين الطبيعة والشاعر فى طلاقة تعبيرية وموسيقى عذبة وخيال خصب وتصوير بديع مما يدل دلالة واضحة على صدق الشاعر فى تجربته ومعايشته الحقيقية لها حتى استبانت له بجميع دقائقها ثم فاض به فنه الشعرى واخرجها فى تلك الصورة الرائعة .

ويطول بنا الحديث ان حاولنا استعراض نماذج من الشعر تتضح

---

(١) راجع الادب العربى المعاصر فى مصر ص ١٦٥ .
(٢) ديوان الملاح التائه ص ١٤٧ ، ٢٤٨ .

فيها التجربةالشعرية والصدق الشعورى لان شعراء أبولو قد ساروا فى هذا الاتجاه شوطا بعيدا وكانشعرهم وليد مشاعرهم ونبع أحاسيسهم بل كان وقفا على تصوير تجاربهم الذاتية واستيحاء حياتهم الشخصية. يقول ابو شادى: لما نشأت مدرسة ابولو كانت الفكرةالموحدةالجامعة أن الشعر الحق الرفيع هو ما عبر عن الشعور تعبيرا فنيا أصيلا ، ولم يكن ابتذالا او اجترارا لما سبقه اذ لا غنى للشعر من وراء التكرار والاجترار » (١) فالنزعة الوجدانية أو التعبير عن التجارب الشعرية المرتبطة بأحاسيس الشاعر ووجدانه مذهب شعراء ابولو وأهم ماحرصوا عليه فى اشعارهم سواء منها ما كان تعبيرا عن احزانهم وآلامهم وتأملاتهم فى أمور الكون والحياة ومصائر الناس والوجود وما الى ذلك منهواجس النفس ومخزون العقل الباطن أو ما كان هروبا الى الطبيعة والارتماء فى احضانها وفرارا من هجير الحياة وقسوتها . وبذلك عمقوا هذه الدعوة التى نادى بها عبد الرحمن شكرى مع اطلالة هذا القرن فى بيته المشهور :

الا ياطائر الفردو   س ان الشعر وجدان

وما دعا اليه مطران فى المجلة المصرية فى قوله : « اللغة غير التصور والراى وان خطة العرب فى الشعر لا يجب حتما أن تكون خطتنا بل لهم عصرهم ولنا عصرنا ولهم آدابهم واخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم ، ولنا آدابنا واخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا ، ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلا لتصورنا وشعورنا لا لتصورهم وشعورهم وانكان مفرغافى قوالبهم محتذيا مذاهبهم اللفظية » (٢) وسعى رواد التجديد سعيا حثيثا وبذلوا جهدا متواصلا فى سبيل تعميق هذا الاتجاه وتوضيح معالمه حتى كان لهم ما ارادوا . « والصقوا الشعر بالشعور واتخذوا من الذاتية نقطة انطلاق للعواطف والاحاسيس فى المجال التعبيرى » (٣) .

الا أن شعراء ابولو قد نحوا فى التعبير عن وجداناتهم ومشاعرهم الخاصة واهتزازات عواطفهم الذاتية الىالاكثار من الشكوى وبثالحزن واجترار مشاكلهم الذاتية ، والهروب الى عالم الرؤى والاحلام والمثل وسرت فى شعرهم تلك النغمات الحزينة وروح الكآبة واليأس وكل ذلك كما ذكرنا من قبل اتجاه رومانسى استمدوه من الآداب الاجنبية والثقافة الغربية وتأثروا به تأثرا واضحا وهاموا به حتى راج فى شعرهم رواجا

---

(١) نقلا عن رائد الشعر الحديث ٢٣٦/٢ .
(٢) المجلة المصرية عدد يوليو سنة ١٩٠٠ ص ٨٥ .
(٣) فى الادب المعاصر ص ٨٨ .

كبيرا وخضعوا له خضوعا كاملا نتيجة ظروفهم وحياتهم وتجاربهم وقلما التفت الشاعر منهم الى الجماعة واحاسيسها ومشكلات المجتمع من حوله — وعلى الاخص فى المراحل الاولى من ظهور هذه المدرسة وتكوينها — لانه مشغول بهمومه واحزانه الفردية وشئونه الخاصة حتى كان هذا الاتجاه الفردى موضع مؤاخذة ، وأهم الثغرات التى اتخذها المعارضون نقطة انطلاق لهجومهم على هذه المدرسة وشعرائها الذين تركوا قضايا عصرهم ووطنهم وما يخوض من معارك نضالية فى سبيل الاستقلال والحرية ومحاربة الظلم والتحكم والسيطرة ، والعمل على التغلب على كثير من المشاكل الاجتماعية والاخلاقية التى فرضت نفسها فى تلك الفترة على البيئة المصرية والعربية ويفرغون الى الحديث عن حبهم وهيامهم وهجر الحبيب وحزنهم وابتئاسهم او الهيام بالطبيعة والهروب اليها تاركين وطنهم ومجتمعهم لما يعانى من ظلم وتآمر وكأنهم غير مرتبطين بهذا الوطن أو لا يشعرون بما يجرى فيه ويلحق بأفراده — وهم ولاشك منه — من عسف وتنكيل واضطهاد ومحاربة فى الحريات والارزاق (١) . وقد أوضحنا عند حديثنا عن المعانى التى تناولها شعراء ابولو فى شعرهم (٢) أن الدافع الحقيقى وراء هذا الاتجاه الفردى والمنزع الذاتى من جانبهم كان مبعثه الاعجاب بالاتجاه الرومانسى وسيطرته على وجداناتهم ومشاعرهم حيث وجدوا فيه صدى لما فى نفوسهم وتعبيرا صادقا عن مشاعرهم واحاسيسهم المكلومة فانبهروا به وساروا فى ركبه محتذين ومحاكين .

ثانيا : وحدة القصيدة :

أ — ولما كان الشعر مبعثه العاطفة الصادقة والاحاسيس الذاتية عند شعراء ابولو فانهم حاربوا الاغراض الشعرية القديمة والمناسبات الطارئة مما لا يرتبط بالمشاعر أو لا يدفع اليه حس صادق . وكان مثلهم فى ذلك مثل دعاة التجديد فى شعرنا الحديث الذين نادوا بارتباط الشعر بالشعور والتعبير الصادق عن الوجدان حتى تتخلص القصيدة من رتابتها والتفكك الذى لحق بها واظهرها فى صورة ثوب خلق لا ينتظمها فكر أو شعور أو وحدة فنية . وكان مطران أول الداعين الى الوحدة فى القصيدة — وان لم ينص على ذلك صراحة — وقدم من النماذج الشعرية ما أوضح دعوته وحدد هدفه من قوله يقدم ديوانه الاول الى القراء : « هذا شعر ليس نظمه بعبده ، ولا تحمله ضرورات الوزن او

---

(١) راجع فى الثقافة المصرية ص ١٨٨ ، وتطور الادب الحديث فى مصر ص ٣٥٣

(٢) راجع المعانى عند مدرسة ابولو فى الفصل الثانى من الباب الرابع فى هذا البحث .

القافية على غير قصده . يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الصحيح . ولا ينظر قائله الى جمال البيت المفرد ولو انكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع وقاطع المقطع ، وخالف الختام . بل ينظر الى جمال البيت في ذاته وفي موضعه ، والى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها » (١) .

كما كانت وحدة القصيدة عند جماعة الديوان اساسا من أسس مذهبهم التجديدى وكان العقاد اكثر زملائه حديثا عنها كما جعلها المحور الأساسى الذى دارت عليه مهاجمته لشوقى ونقده لقصائده . وقد أوضحنا عند دراستنا للوحدة العضوية عند جماعة الديوان مفهوم هذه الوحدة عند شكرى والمازنى والعقاد ومدى التزام كل منهم بالمفهوم الذى حدده لهذه الوحدة ، وخلصنا من ذلك الى أن القصيدة لدى هؤلاء الشعراء المجددين تجمعها وحدة فنية تتمثل فى وحدة الموضوع وانتظامها لحالة شعورية واحدة ، ودوران أفكار القصيدة حول ذلك الموضوع فى ترابط واضح بين عناصر القصيدة المتمثلة فى الفكر والخيال والعاطفة . (٢) وكان لهم بهذه الدعوة التجديدية التى هاجموا من أجلها الشعر التقليدى وثاروا عليه ثورة عارمة وأعلنوها حربا ضارية على أصحابه وتناولوا أشعارهم بالهدم والنقد والتجريح — الفضل الأكبر فى تعميق هذا المبدأ النقدى وتأصيله فى البيئة العربية مما كان له أثره البعيد فى اتجاه شعرائنا الشباب الى مراعاة وحدة القصيدة فيما ينظمون من أشعار وابتعادهم عن الحشو والاستطراد فى القصيدة وأصبح لكل قصيدة عنوان ينتظم فكرتها ومضمونها وتمثل ذلك بوضوح لدى شعراء ابولو الذين شهدوا ذلك الصراع وعاشوا بالقرب منه وبالتالى استفادوا منه فى بناء قصائدهم .

ب — فقد حرص شعراء ابولو على وحدة القصيدة فى أشعارهم وقدموا أشعارهم النابعة عن احساسهم الدافق ومشاعرهم الفياضة فى صورة تجمع الفكر والعاطفة والخيال والأسلوب والموسيقى فى وحدة تبدو من خلالها عملا فنيا كاملا يسوده الانسجام والالتئام . وبذلك برزت وحدة القصيدة بشكل واضح فى أشعارهم وتحققت فى كثير من انتاجهم الشعرى على نحو ما رأينا عند مطران وجماعة الديوان وأصبحت القصيدة عند شعراء ابولو تمثل عملا فنيا مترابط الأجزاء والصور متناسق الافكار والاخيلة والعواطف وذلك لاسباب أهمها :

---

(١) مقدمة الجزء الاول من ديوان خليل مطران ص ٩

(٢) راجع الصفحات الاخيرة من الفصل الثانى من الباب الثانى فى هذا البحث .

١ — أن القصيدة عندهم كانت تمثل موقفا عاطفيا أو تأمليا وما الى ذلك مما يستدعى من الشاعر جهدا نفسيا عظيما واستبطان ذاته استبطانا يتطلب الاحاطة بفكرته ومعايشة كاملة تصل فى كثير من الاحيان الى التعاطف الكامل مع الأشياء والامتزاج بها امتزاجا روحيا ووجدانيا بحيث يستوفى جوانب هذا الموقف ويخرج فى لوحة فنية ذات اطار محدد وتنسيق كامل بين عناصر هذه اللوحة .

٢ — اتجاه الكثير منهم الى التعبير عن أفكاره ومشاعره بالصورة الشعرية التى يرسم فيها صورة كلية لمشهد من المشاهد ، وسواء أكان هذا المشهد خارجيا أو جوا نفسيا داخليا للشاعر فانه يمزج الفكرة بخياله وعواطفه فى لوحة فسيحة الأرجاء تتألف أجزاؤها وتترابط وتتعاون فى بناء القصيدة من هذه المشاهد المترابطة التى يسلم بعضها الى بعض فيكون منها بناء محكم تمتزج فيه الأفكار بالعاطفة والخيال امتزاجا تاما كأنها خيوط فى نسج واحد احكمت احكاما دقيقا .

٣ — تقسيم الكثير من القصائد الى مقاطع وكل مقطع يشتمل على عدة أبيات تعبر عن تجربة شعورية وتكون قادرة على احتواء الموقف الواحد أو دفقة شعورية واحدة من الدفقات التى تتكون منها القصيدة ، وتقوم هذه المقطوعة مقام البيت فى القصيدة التقليدية وكل مقطع يسلم الى تاليه فى ترابط شعورى وجو نفسى واحد تتحقق معه الوحدة الفنية للقصيدة .

٤ — اللجوء فى الغالب — الى القالب القصصى الذى يتيح لهم تحليل العواطف والمواقف ويمكنهم من تجسيد المعانى وتصويرها تصويرا دقيقا بحيث تنمو الافكار والصور نموا داخليا وتؤدى كل فكرة أو صورة وظيفتها فى موضعها وتسلم الى ما بعدها حتى يكتمل الخلق الفنى بناء تاما فى وحدة شاملة .

وارجع الى دواوينهم وقلب بعض صفحاتها فستجد الوحدة الفنية ماثلة أمامك فى كثير من قصائدهم حيث تطالعك الصور الشعرية — التى أفرغوا فيها خواطرهم ومشاعرهم — تتعانق ويبنى ثانيها على أولها وثالثها على ثانيها وهكذا بحيث تتجانس تجانسا تاما وتترابط ترابطا قويا .

اقرأ لناجى قصيدته « ظلام » تجدها وقد قسمت الى مقطوعات كل مقطوعة ترسم من خلال أبياتها صورة شعرية دقيقة تمثل موقفا واحدا أو دفقة شعورية واحدة وتعتمد على تجسيد المعانى وتشخيص

الخواطر والافكار والحوار الداخلى مما يشيع فى الابيات الحيوية ويبعث فيها الحياة ، ونجد كل مقطوعة تسلم نفسها الى تاليتها حتى يتكون من مجموعها كل يعبر عن تجربة نفسية خاصة اتخذ لها الشاعر عنوانا رمزيا يوحى بما فى هذه التجربة من تمزق وحيرة وضياع وينتظم المشاعر التى اثارتها . لنقرأ له المقطوعتين الاوليين من هذه القصيدة :

لا تقل لى ذاك نجم قد خبا ... يا فؤادى كل شىء ذهبا
ذلك الكوكب قد كان لعيـ ... ـنى السموات وكان الشهبا
هذه الأنوار ما اضيعها ... صرن فى جنبى جراحا وظبى
كلما اهدت شعاعا خلفت ... بعده سجنا ومدت قضبا

• • • • •

قلت اسلوك وكم من طعنة ... بالمداراة وبالوقت تهون
فاذا حبك يطغى مزبدا ... كدفوق السيل طغيان الجنون
وكذا تمضى حياتى كلها ... بين يأس ورجاء وظنون
ما على الهجر معين ابدا ... وعلى النسيان لا شىء يعين(١)

ففى المقطوعة الأولى يرسم ناجى موقفا يشتمل على حوار بينه وبين قلبه الذى يناديه بأن يستبدل محبوبة اخرى بمحبوبته التى تركته وغربت عن حياته ولكنه يأبى ذلك لانه لا يجد شيئا آخر ينهض عوضا عنها لأن ذلك النجم الآفل (حبيبته) كان يملأ حياته على الرغم من تحول ذكرياته الى جروح لا تندمل وان كل بارقة من امل فى العودة والقرب من محبوبته سرعان ما تتحول الى سجن محاط بقضبان غليظة.

وفى المقطع الثانى يقرر خوض التجربة والاستجابة لنداء قلبه الا انه سرعان ما يدرك عجزه ويرتد عن محاولته . فقد طغى الحب عليه واحتواه السيل الجارف من العواطف وتنتهى حاله الى ظلام تساوره الأوهام والخواطر فلا هو قادر على الهجر ولا على النسيان والسلوان. فهل هناك تعانق بين الموقفين اكثر من هذا التعانق والترابط ؟ وهل يمكن ان نجد اتصالا اكثر من الاتصال بين هذين المقطعين ؟ . ان شاعرنا محب مهموم حزين لفراق محبوبته التى كانت ملء نفسه وسراجه المضىء فى هذه الحياة يحاول أن ينساها أو يسلوها فاذا بحبها الجارف يتحول الى ما يشبه السيل أو البحر الجارف فيوقف هذا التفكير وينتزع تلك الهواجس ولا يجد أمامه سوى الاستسلام لخواطره المهمومة ومشاعره الحزينة التى تحولت حاله معها الى ظلام داخل وخارج نفسه . واقرأ له قصائده « العودة ص ٣٩ » ، و « سمراء المحفل ص ٢٥٠ » ، و « الناى المحترق ص ٣٤٨ » تجد الوحدة الفنية

---

(١) ديوان ناجى ص ٦٩ .

التى تنتظم الأفكار والخواطر والأخيلة واضحة فى هذه القصائد ، وبعضها سار على نظام المقطوعة وبعضها اتخذ القالب القصصى منهجا له أو جمع بين الأمرين مما يمكن الشاعر من رسم صوره الشعرية رسما دقيقا ويساعده على اخراج القصيدة فى تناسق كامل وانسجام تام بين عناصرها وأجزائها .

واقرأ لأبى القاسم الشابى العديد من قصائده تجد الوحدة الفنية تنتظم قصائده وتتضافر فيها الوسائل الفنية . من وحدة الموضوع ، ووحدة الشعور ، وترتيب المشاعر ، وترابط الأفكار لتخلق منها كلا متكاملا تام الخلق والتكوين متلاحم الأجزاء . ولنأخذ قصيدته « الى طغاة العالم » كمثال على وضوح الوحدة وتلاقى عناصرها وترابطها ترابطا حيا . يقول ابو القاسم الشابى :ـ

الا أيها الظالم المستبد ... حبيب الظلام ، عدو الحياه
سخرت بأنات شعب ضعيف ... وكفك مخضوبة من دماه
وسرت تشوه سحر الوجود ... وتبذر شوك الأسى فى رباه

• • • • •

رويدك لا يخدعنك الربيع ... وصحو الفضاء ، وضوء الصباح
ففى الأفق الرحب هول الظلام ... وقصف الرعود ، وعصف الرياح
حذار ! فتحت الرماد اللهيب ... ومن يبذر الشوك يجن الجراح

• • • • •

تأمل هنالك أنى حصدت ... رؤوس الورى ، وزهور الامل
ورويت بالدم قلب التراب ... وأشربته الدمع ، حتى ثمل
سيجرفك السيل سيل الدماء ... ويأكلك العاصف المشتعل (١)

القصيدة رسالة حارقة وسهم صائب الى قلب الطغاة فى العالم والمستنزفين لدماء الشعوب المغلوبة على أمرها . وهى قطعة من قلب الشابى وروحه ووجدانه الثائر بعد أن أحس بالغبن وشعر بالظلم وحرب الزمان لبنى وطنه وجنسه فانطلق كالسيل الجارف والرعد القاصف ينتفض ثورة ويصدر عن ارادة عاتية للحياة واصرار على مواجهة الظلم والظالمين فى تلك القصيدة التى تشجينا وتدفع الى مراكز الاحساس فينا بالدماء السخينة الثائرة . وقد قسمها الشاعر الى ثلاثة مقاطع : الاول يدور حول طغيان المستعمر وعدائه للشعوب وتجرده من كل عاطفة انسانية . والمقطع الثانى دار حول ثورات الشعوب المرتقبة وأن هدوءها ليس الا مظهرا خادعا وأنها لابد أن تنتقم وتثأر لحقوقها ، أما المقطع الثالث فقد أظهر خيانة المستعمر للشعوب وسفكه للدماء وثقة

---

(١) ديوان اغانى الحياة ص ١٨٥

الشاعر فى نضال قومه والقضاء على المستعمر جزاء ما فعل وما ارتكب من آثام .

ويتضح لنا من هذه التجربة الشعرية التى تصور غضبة الشاعر وثورته الصارخة فى وجه الغاصبين والظالمين الترابط الكامل بين هذه المقطوعات الثلاث والتمازج الكامل بين هذه الصور التى تشبه الخلايا لكل منها وظيفتها فى موقع خلقت له ويأخذ بعضها برقاب بعض فى خواطر مرتبة وصور متكاملة لتكون فى مجموعها خلقا مكتمل الهيئة محدود المعالم ، كما نجد التلاحم التام بين أبيات القصيدة بما يشيع فيها من وحدة فى المشاعر والافكار والاحاسيس فكل بيت خاضع لما قبله متصل بما بعده ايما اتصال وبذلك توفر للقصيدة وحدة الموضوع ووحدة الجو النفسى والشعور وترابط الافكار مما جعل منها بنية حية وعملا فنيا مكتمل البناء .

هكذا نجد قصائد الشابى تجربة عميقة تعكس أحاسيسه وتأثراته وانفعالاته فى وحدة تعبيرية وترابط كامل بين أفكاره ومشاعره وحرصه على تضافر كل الوسائل الفنية من أجل بناء محكم للقصيدة واتصال اجزائها اتصالا وثيقا لتكون فى النهاية خلقا فنيا مكتمل الصورة قادرة على الوصول الى قلوبنا والتأثير فيها فتتجاوب تجاوبا كاملا مع أحاسيس الشاعر وهمسات نفسه .

وقصائد الهمشرى التى تعتمد على التعبيرات الفنية المبتكرة قد حوت الكثير من الصور الشعرية المركبة القائمة على التأمل والخيال الموغل وراء هذه الصور التى يرسمها بفكره الرحب فتخرج القصيدة ذات وحدة فنية عالية مؤتلفة فى افكارها وصورها وأخيلتها وموسيقاها بعيدة عن التزييف الشعورى والفكرى ، لا انفصام فيها أو فضول يمكن الاستغناء عنه ، فاذا قرأنا له قصيدته « أحلام النارنجة الذابلة » نجده قد قسمها الى مقاطع كل مقطع يمثل وحدة معنوية تحل محل البيت وتمثل دفقة شعورية معينة من حنينه وشوق نفسه الى موطن ذكرياته وايام حداثته ـ الذى يتراءى لنا من خلال حديثه عن « تلك النارنجة الذابلة التى تحلم بالربيع وتحن الى نور الضحى وزقزقة الزرزور ولآلىء الندى الملتمع فوق نوارها الفضى(١) » ، فتتعانق هذه المقاطع وتتلاقى فى تتابع وتلاحق وكأن كلا منها يمثل خيطا فى نسيج لا يكتمل الا بانضمام هذه الخيوط والتحامها . وكانت القصيدة بهذا التلاحم

---

(١) الدكتور عبد القادر القط من مقاله « من تراثنا الحديث » ص ٤٦ من مجلة الشعر العدد الثالث مارس سنة ١٩٦٤ (السنة الاولى)

والتتابع تمثل وحدة تامة وبنية تامة الخلق والتكوين تصور لنا حدثا وجدانيا « اختلط فيه الخيال بالحقيقة ولكن فى غير تنافر بل فى وحدة وانسجام تتكامل معه الرؤية الشعرية وتعمق التجربة العاطفيـة التى سيطرت على الشاعر » (١) يقول فى بداية هذه القصيدة وكأنه يروح فى حلم جميل ورؤى ساحرة :

كانت لنا عند السـياج شجيرة ... الف الغنـاء بظلهـا الزرزور
طفق الربيـع يزورها متخفيـا ... فيفيض منهـا فى الحـديقة نور
حتى اذا حل الصـباح تنفست ... فيها الزهـور وزقزق العصفور
وسرى الى ارض الحديقة كلهـا ... نبـأ الربيع وركبـه المسـحور
كانت لنا .. ياليتها دامت لنـا ... أو دام يهتف فوقها الزرزور (٢)

ففى هذه الابيـات التى تمثـل المقطع الأول من مقـاطع القصيدة يحدثنا الهمشرى عن تلك الشجرة التى اجتمع له عندهااجمل الذكريات واعذب الاحلام ووجد فى رحابها كل مظاهر البهجة وقضى بجوارهااسعد لحظات حياته . فالظل ممتد ، والغناء السـاحر يمـلأ المكان ، وعطر الزهور ينتشر من حوله ويفوح شذاه ، وشدو العصافير يتلاقى معغناء الزرازير وكأنه يستمع الى « جوقة » من العازفين تحيى موكب الربيع وتحتفل بمقدمه البديع . ويمزج ذلك كله بحنين نفسه ولهفتهوتعطشه الى هذا الموطن الذى شهد فيه اجمل ايامه . وفى هذه الصورةالبديعة التى رسمتها ريشة الهمشرى خلال هذا المقطع نلمس احكام التصوير والدقة فى التعبير وتلاحم الابيات تلاحما تاما لا يمكن معه أن ننقل بيتا من مكانه او نستبعد واحدا منها ، ثم ان هذه المقطوعة تسلم نفسهاالى المقطوعة التالية ليسيرا خطوة ثانية فى طريق بناء القصيدة بناء شعوريا وفكريا يأخذ فى التطور شيئا فشيئا مع كل مقطوعة حتى يكتمل هـذا البناء باكتمال القصيدة وانتهائها .

وهكذا فاننا لو حاولنا استقراء العديد من القصائد عند شـعراء ابولو فاننا نجد القصيدة عندهم قد تخلصت من كل الحواجزوالخنادق والممرات التى كنا نجدها فى ابيات القصيدة التقليدية ولم تعدالقصيدة وليدة مناسبة طارئة أو ظروف عارضة وانما أصبحت استجابة لعامل نفسى وبواعث وجدانية واستغراق تام مع هذا المؤثر النفسى حتىتعبر عن واقع وجدانى وفكرى ومعاناة شعورية حقة يمتزج فيها الفكربالخيال وحرارة العاطفة لتخاطب مشاعر الآخرين فتثيرها وتؤثر فيهـا تأثيرا متبادلا وتنتظمها وحدة نفسية وتعبيرية بحيث تبنى بناء شعوريا وفكريا

---

(١) الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثالثة) ص ٢١
(٢) ديوان الهمشرى ص ١٥٠ .

يبدأ من فاتحة التجربة ويتطور معها حتى خاتمتها فى بناء محكم لا يمكن معه حذف جزء ولا نقله من موضعه فى القصيدة مما اكدوا به التجربة الشعرية ووحدة القصيدة وعمقوا هذا الاتجاه التجديدى الذى الح عليه دعاة التجديد مع اطلالة هذا القرن ، وطالبوا الشعراء به . وبذلك تغير بناء القصيدة فى شعرنا الحديث تغيرا كاملا « فقد ذهب منهـا الاستطراد والحشو والتفكك والاضطراب والانتقال من موضـوع الى موضوع ومن غرض الى غرض ، وخلت من اقتضاب المعانى وتناقضها، وامحى منها اضطراب العواطف والمشاعر النفسية ، واصبحت عملا فنيا كاملا مرتبط الاجزاء ، ملتحم المشاعر والافكار والعواطف متناسق الدلالات والاشارات .. وصارت القصيدة كأنهـا تمثـال حى نابض بالحياة لأفكار صاحبها واحاسيسه ومشاعره » (١) . واصبحت بمثابة مرآة عاكسة لما فى نفس الشاعر من عاطفة واحاسيس وترجمان امين عن نفسه واعماقه .

الى هنا

الكلمة الاخيرة :

بعد هذه الدراسة الطويلة والمسيرة الممتدة مع القصيدة الغنائية نجد انفسنا بازاء اسئلة ثلاثة تطرح نفسها امامنـا لنحـدد من خـلال الاجابة عليها الاطار الاخير لهذا البحث ، وهى : ما موقع مدرسة ابولو من الاتجاهات التجديدية الاخرى ؟ وهل توقف نشاطها بتوقف مجلتها فى نهاية عام ١٩٣٤ ؟ ثم ما صورة القصيدة الغنائية بعد ابولو ؟ .

وفى الاجابة على السؤال الاول نجد أن شعراء ابولو كانوا يمثلون التلاقى والتفاعل الكامل مع المذاهب الغربية الحديثة من رومانسـية ورمزية وغيرها والتأثر الواضح بهذه الاتجاهات الحديثة ولم يكن لأى منهم التزام بمذهب واحد من تلك المذاهب . فاذا قلنـا ان المـذهب الرومانسى كان الغالب على انتاجهم فاننا لا ننكر ذلك بل نقرره الا أنه كان الاتجاه الغالب ايضا على الشعر المهجرى وبذلك نستطيع ان نقول انهم تلاقوا مع الشعر المهجرى وكان شعرهم قريبا منه ان لم يكن صورة له فى اتجـاهه الرومانسى وما كان له من تحـرر واضـح من القيـود الموسيقية والفكرية والتعبيرية بالاضـافة الى ذلك فهم فى تجـديدهم ودعوتهم انما كانوا الامتداد الطبيعى للاتجاهات التجديدية التى عايشت الحياة الادبية فى الشرق العربى كله منذ بداية القرن الحالى واستمرت مع ابولو تغذى البيئة العربية بالمضامين والنماذج الجـديدة حتى الى ما بعد توقف مجلة ابولو وانفراط عقـد جماعتهـا . وبذلك لم تخرج

---

(١) دراسات فى النقد العربى الحديث ومذاهبه (الحلقة الثانية) ص ٩٦

دعوتها — فى معظم اتجاهاتهـا — عن دعوة مطـران وأصحاب الديوان والشعر المهجرى ، وكانت ابولو بمثابة تاكيد لتلك الاتجاهات وخطـوة اخرى فى سبيل تأصيلها فى البيئة الادبية وازالة الكثير من الاعشـاب والعوائق من طريقها . فلقـد التقى الجميع فى الدعوة الى الثورة على القديم وعلى الحواجز التى تحول دون انطلاق الشاعر الى التعبير عن نفسه ووجدانه والدعوة الى أن يكون الشعر ترجمـانا لذات الشـاعر واحاسيسه ، وأن تنتظم القصيدة وحدة فكرية وشعورية مما أصبح الآن من الصق الامور بالقصيدة فى شعرنا الحديث .

اما عن نشاط هذه المدرسة بعد توقف مجلتها عن الصدور بعـد العدد الخامس والعشرين فى ديسمبر سنة ١٩٣٤ فان الشعراء الذين ضمتهم هـذه المدرسـة كانوا من ذوى الرهافة والحس والشـاعرية الأصيلة كابراهيم ناجى وحسن كامل الصيرفى وصالح جودت ومحمد عبد المعطى الهمشرى ولذلك اصيبوا بصدمة قاسية وخيبة أملعظيمة نتيجة الصراع المحتدم والخصومات العنيفة والمعارك الادبيـة الطاحنة التى استهدفت جمعهم حتى فرقته وبددت شمله ، وكانت الصـدمة أكبر من طاقتهم والنازلة أقوى من احتمالهم فانطوى الكثير منهم على نفسه يجتر آلامه واشجانه ، فيعلن الدكتور أبو شادى فى العددالخامس والعشرين من مجلة ابولو انه يختم به جميـع جهوده العـامة الى غير عودة (١) . ويقسم ناجى أن يطلق الشعر ولا يقوله ابدا ويتجـه الى القصة المترجمة ثم المؤلفة ويخرج كتابه « مدينة الاحلام » مصـــدرا بمقدمة يقول فيها :

وداعا أيها الشعر ...
وداعا أيها الفن ...
وداعا أيها الفكر (٢)

ويعقد صالح جودت العزم على الا يقول الشعر ما عاش (٣) . الا ان الوقت لم يطل بهم ولم تسـتمر هـذه الحال لديهم لانه لايمكن أن تغرب شمس هذه الشاعرية او يضرب الأسى والحزن بأطنابه على تلك الاحاسيس والمشاعر التى خلقت للغناء والتحليق فى آفاق الفن العليا

(١) راجع مجلة ابولو (المجلد الثالث) عدد ديسمبر سنة ١٩٣٤ ص ٤١٤
(٢) راجع مقدمة « مدينة الاحلام » الصادر سنة ١٩٣٧ ، وناجى حياته وشعره ص ٨٠ ، ٨١
(٣) راجع قصيدة صالح جودت (القصيدة الاخيرة) ومقدمتها بمجلة ابولو عدد ابريل سنة ١٩٣٤ المجلد الثانى ص ٦٨٤ . وراجع الصفحات الاولى من الفصل الثانى فى الباب الرابع من هذا البحث .

فانطلقوا يترجمون تلك الاحاسيس الى الحان شاجية ، وانغام حزينة باكية وقامت تلك البلابل تشدو وتردد نغماتها على كل غصن تلقاه بعد أن تفرقت جموعها وتبدد شملها (١) وقدموا للمنتدى الادبى الكثير من الروائع والدواوين التى زخرت بالاشعار ذات القيمة الفنية العالية . فنجد القصائد العديدة للهمشرى التى كان ينشرها — بعد أبولو — فى مجلة التعاون التى التحق بتحريرها بعد أن قطع دراسته الجامعيــة سنة ١٩٣٤ واستمر فى العمل بها وتزويدها بالعديد من قصائده حتى وافته المنية سنة ١٩٣٨ (٢) .

واذا كان وقع الصــدمة قويا على أبى شــادى مما جعله يتوقف فترة طويلة عن الشعر فانه عاد اليــه بعــد فترة طالت بعض الوقت فاصدر ديوانه « عودة الراعى » سنة ١٩٤٢ ثم « السماء » بعدهجرته الى أمريكا سنة ١٩٤٩ ، وله دواوين اخرى لم تطبع بعد منها : «ديوان الانسان الجديد » ، و « ديوان ايزيس » ، و « ديوان النيروز الحر » وغير ذلك من أعماله الشعرية والادبية العديدة (٣) .

أما ابراهيم ناجى فقد انصرف عن الشعر فترة طالت عن الفترة التى هجر فيها أبو شادى الشعر وظل ديوانه الاول « وراء الغمــام » الذى أصدره سنة ١٩٣٤ بلا رفيق حتى صدر ديوانه الثانى « ليــالى القاهرة » سنة ١٩٥١ . وبعد وفاته نشر له ديوانه الثــالث « الطــائر الجريح » ســنة ١٩٥٣ الذى جمع أحمــد رامى مادته من مخطوطات الشاعر فى مختلف الأزمنة مما لم ينشر فى الديوانين السابقين .

وحسن كامل الصيرفى ينشر ديوانه الثانى « الشروق » سنة١٩٤٨ بعد أن صدر ديوانه الاول « الألحان الضائعة » سنة ١٩٣٤ . ويستمر فى كتابة أشعاره فينظم دواوينه « رجع الصدى » و « حول النور » و « دموع وأزهار » وتبقى فى حوزته حتى يتيسر له نشرها فيجمعها فى ديوان واحد يحمل اسم « صدى ونور ودموع » سنة ١٩٦٠ .

وصالح جودت يطول به الصمت وتحتويه الازمة بعــد ان صــدر ديوانه الاول « ديوان صالح جودت » ســنة ١٩٣٤ ، حتى عام ١٩٥٧ فيصدر ديوانه الثانى « ليالى الهرم » ثم يوالى نشر دواوينه بعد ذلك

---

(١) راجع مقال الاستاذ « حسن كامل الصيرفى » (ابولو بعد اربعين عاما) فى كتاب مدرسة ابولو الشعرية ص ٢٩ .

(٢) راجع ديوان الهمشرى وستجد ان مصادر كثير من قصائده « مجلة التعاون »

(٣) راجع دواوين ابى شادى الشعرية فى كتاب « دراسات فى الادب المعاصر »

وهى : « اغنيات على النيل » ، « الحـان مصرية » ، « الله والنيـل والحب » .

من هذا يتضح لنا أن مدرسة ابولو — وان تفرق جمعها وحالت الظروف دون امتداد هذا الملتقى الا أن شعراءها لم يستطيعوا الانفصال عن وجدانهم أو الحيلولة دون عواطفهم وانطلقوا — بعد فترة من توقف نشاطهم — الى الافصاح عن مكنون نفوسهم والتغنى بعواطفهم ومشاعرهم واستطاعوا بصورة أو بأخرى جذب انظار الشباب اليهم والالتفـاف حولهم حتى كان هذا الاتجاه أخصب الاتجـاهات الشـعرية واكثرها رواجا وحيوية حتى الحرب العالمية الثانية (١) .

وفى اجابتنا على السؤال الاخير وهو : ما صورة القصيدة الغنائية بعد ابولو ؟ نوضح أن الملاحظ على هذا الشعـر الذى صدر عن هؤلاء الشعراء بعد توقف مجلة أبولو وانتهاء رابطتهم الادبية وقد نحا منحى يكاد يختلف فى هدفه ومضمونه وصورته عما صـدر عنهم من اشعار قبل ذلك فهذه الاشعار تنحو منحى اجتماعيا واضحا وتسهم فى الحياة العامة وما يهم المجتمع أفرادا وجماعات بعـد أن كان شـعرهم — فى اغلبه — لا يتحدث الا عن مشاكلهم الخاصة وهمومهم الذاتية . فديوان ناجى « ليالى القاهرة » يزخر بشعر المناسبات والاخوانيات والمجاملات والواجبات ، ودواوين على محمود طه تشـتمل على كثير من قصـائد الوطنيات والمجاملات والرثاء . فمثلا ديوانه « ليالى الملاح التـائه » الصـادر سنة ١٩٤٠ به هـذه القصـائد : « مصرع الربان ص ٢٨ » و « عودة المحارب ص ٣٥ » و « اليوم العظيم — عيد التتويج ص٥٦ » وهى فى مناسبة تتويج فاروق ملكا على مصر ، ومهرجان الزفاف ص ٧٠ وهى أيضا بمناسبة زفاف « فاروق » على الملكة « فريدة » ، و «أميرة الشرق ص ٧٥ » ، و « شاعر مصر ص ١٠٠ » قيلت سـنة ١٩٣٧ فى الذكرى الخامسة لوفاة « حافظ ابراهيم » و «موت الشاعر ص ١٠٩» وهى فى رثاء الشاعر محمد عبد المعطى الهمشرى ، و « النهر الظـامىء ص ١١٦ » وقيلت بمناسبة نقل رفات الزعيم سعد زغلول الى ضريحه الجديد ، و « مأساة رجل ص ١٢٢ » ، و « صدى الوحى » وقيلت فى الاحتفال بتكريم الدكتور محمد حسين هيكل بمناسبة صدور كتابه « حياة محمد » .

ودواوين صالح جودت تشتمل على الكثير من القصائد الوطنية واناشيد المعارك والاجتماعيات والمجاملات .

---

(١) راجع تطور الادب الحديث فى مصر ص ٣٦٣

وفى ديوان الهمشرى الذى جمعه صالح جودت نجد القسم الثانى منه يمثل « الوجدان القومى » ويضم القصائد التى نشرتها له مجلة « التعاون » بعد عام ١٩٣٤ ومنها « أغنية الفلاح الايرلندى لبقرته ص ١٣٠ » ، و « أغنية الفلاح المصرى لجاموسته الصغيرة المحبوبة ص ١٣٥ » ، و « أغنية الفلاح للجاموسة الراعية ص ١٤٧ » ، و « شجر النخيل – يتغنى بها الفلاح وقت القيلولة ص ١٧٠ » ، مما يمثل اتجاها جديدا ومخالفا لما كان عليه قبل اتصاله بمجلة التعاون والعمل بها . فقد تحول من شاعر رومانسى غارق فى عاطفته واشجانه الخاصة الى شاعر صاحب رسالة قومية وانسانية يتغنى بجمال الريف المصرى « ويكرس حياته لاسعاد الريف ومده بأسباب الحضارة، ودعوة الأعيان الى العودة الى القرية للمساهمة فى تهذيبها وصقلها ، ومحاربة الراسمالية والاقطاع والاستغلال ، والمطالبة بان يكون للفلاح مكانة فى الحياة النيابية . الى آخر هذه الصرخات العالية التى اطلقها على صفحات مجلة التعاون » (١) .

وهكذا فاننا لو قلبنا دواوين شعراء هذه المدرسة او اعلامها الاوائل التى صدرت بعد توقف مجلة أبولو لوجدنا الكثير من الشعر القومى والاجتماعى والوطنى مما اقتربوا به كثيرا من مشكلات المجتمع واسهموا به فى الحياة الوطنية والقومية واصبح شعرهم شعر الوجدان الجماعى بعد أن كان شعر الوجدان الفردى والذاتى ولم تعد نظرية «الفن للفن» هى جماع مذهبهم بل اصبح « الفن للمجتمع » هو الاتجاه العام لقصائدهم . وكان هذا نتيجة طبيعية للمسار الشعرى بعد أن طغى التيار العاطفى الرومانسى الذاتى على الحياة الادبية فى فترة واكبتها ظروف سياسية طاحنة وجثم على صدرها كابوس من الاضطهاد والتحكم منعها من التنفس والحركة والنشاط ، فلما بدات مظاهر العسف والتنكيل تخف ريحها ، واخذت نسمات الحرية تداعب النفوس ، بدأ الشعراء يفيقون من تلك الاغفاءة التى ابعدتهم عن مجتمعهم ، واخذوا يدنون قليلا من الموضوعات السياسية والوطنية ويسهمون بشعرهم فى ازالة السحب التى رانت على الابصار وغلفتها بالقتام والقنوط وسرعان ما تتابعت الاحداث ، فقد نشبت الحرب العالمية الثانية فى سبتمبر سنة ١٩٣٩ ، وروع العالم بأحداثها التى أسفرت عن نتائج ذات آثار بعيدة فى العلاقات الانسانية واحدثت انقلابا خطيرا فى المفاهيم والقيم والمثل والفكر ، وعلى الاخص فى العالم العربى فقد اضطربت الافكار واهتزت المعايير الاخلاقية والاجتماعية لدى بعض الادباء ، بينما نجد فريقا آخر زادته الاحداث حبا فى الحياة وايمانا

---

(١) مقدمة ديوان الهمشرى بقلم صالح جودت ص ١٢

بالقيم والمثل وتفاؤلا بانتصار الخير وأملا في ازالة كثير من مظاهر التحكم والسيطرة وارتفعت أصواتهم مطالبة بالأصلاح والحرية والانعتاق من اغلال الذل . ومضى جمعهم « الى ذلك الهيكل المحطم المسمى بالواقع يحاول اصلاحه وتجديد ما بلى منه . وخرج الشعر لأول مرة فى تاريخه الطويل ينشق عبير الحرية ويحطم اغــلال الوحدة وينطلق على مسرح الحياة ليصور آلامها ومآسيها وليعبر عن مشــاعر الجموع المتلهفـة الى حياة سعيدة ، ومجتمع تظلله الحرية والعدل » (١) . وبذلك تغير الاتجاه العام للشعر العربى وانحسر التيار العاطفى الذاتى الذى روجت له مدرسة أبولو ومكنت له فى البيئة العربية ، وحدث تطور جديد من شعر الوجدان الذاتى الى الشعر الاجتماعى الواقعى وقوى الاتجاه الى تحرير القالب الشعرى من موسيقاه المعهودة ورفض هــذه الاشــكال بدعوى ضرورة احداث تساوق مع الحركة الشعرية الحديثة فى العالم المتقدم ، واخذت مذاهب واتجاهات وفلسفات جديدة تغــزو الافكار وتنتقل الى ساحة الأدب والشعر ، مما يجعل من فترة ما بعد الحرب بداية لمرحلة جديدة لها اتجاهاتها الفكرية والادبية والاجتماعية الخاصة بها . وليس هذا من موضوع دراستنا هذه فلنقف عند هــذه الغاية والحمد لله على ما وفق واعان ، وهو نعم المولى ونعم النصير .

---

(١) مع الشعراء المعاصرين للدكتور خفاجى (المطبعة المنيرية) ص١١٤ بدون تاريخ.

خاتمـــة

فى اهم ما اضافته هذه الدراسة من الجديد

– ١ –

ذكرت فى مقدمة هذا البحث أن الدافع الى هذه الدراسة هو الرغبة فىمتابعة مسيرة القصيدة الغنائية فى العصر الحديث ، وحركات التجديد المختلفة فيها .

ولقد كان من الضرورى أن ابتعد عن الدراسة التاريخية ، وأن لا اكتفى برصد التحولات والتغيرات فى المسار الشعرى للقصـيدة فى العصر الحديث ، بل ان اعمد الى دراسـة نقدية تحليلية للظواهـر الجديدة فى شعرنا الحديث ، سواء أكان ذلك فى المضمون أو الشكل ، ومتابعة الظاهرة – اية ظاهرة – فى مسارها ، ثم وضعها فى معيارها الصحيح من المحاولات التجديدية الاخـرى ، ليكون لنا من ذلك كله صورة منسقة ومتكاملة للنهضة الشعرية المعاصرة ، وما أبرزته من قيم ومعالم جديدة ، جعلت من الشعر فى هذا العصر فنا جديدا يحمل طابع العصر وخصائصه المميزة .

فهذه الدراسة المنهجية توضح مدى الجهد الذى بذلته طـوال أعوام عديدة بين هذا النتاج الهائل من دواوين وقصائد الشعر خلال فترة امتدت زهاء ستين عاماً فى العصر الحديث ، وكانت من أخصب الفترات الادبية فى الانتاج الشعرى . حين حفلت هذه الفترة بالاحداث السريعـة ، والحركة المستمرة فى حياة شعـوب الامة العربيـة كلها ، وبلغت من التقدم والرقى ما لم تبلغه فترة سالفة عليها ، ومن ثم كانت حركة الشعر فى هذه المرحلة سريعة ومتنوعة ، لكثرة الاحداث ، وسرعة التغيرات والتحولات ، ومجاراة روح العصر من التطور والتجديد .

– ٢ –

وبهذه المعايشة المستمرة للشعر العربى فى العصر الحديث استطعت ان أخرج بهذه الدراسة المنهجية التى تعتبر فى كثير من جوانبها ذات سمت جديدة ، ورؤية واضحة جديدة ، وأن أصل الى كثير من النتائج المهمة التى اهدف الى ابرازها فى خاتمةهذا البحث ، وخلاصتها مايلى :

١ – أبرزت هذه الدراسة المنهجية أهم معالم التجديد فىالقصيدة

العربية ، واوضحت خصائصها الفنية فى كل مرحلة وعند كل مدرسة ولدى كل تيار من مراحل ومدارس وتيارات القصيدة فى العصر الحديث من حيث مضامينها واشكالها الموسيقية ولغتها ، وبذلك وضعت أمام الدارسين والباحثين القضايا والظواهر الفنية والمعنوية الخاصة بشعرنا المعاصر ، والملامح المميزة لحركات التجديد فى جلاء ووضوح ، ممايستطيع المؤرخ للنهضة الادبية ، وللتحولات الكبيرة فى الفن الشعرى فى عصرنا الحالى ، والدارس للحياة الثقافية والفنية على ضوئه أن يفيدوا من هذا البحث فى مادته الواسعة ومنهجه الشامل .

٢ ـ اثارت هذه الدراسة العديد من القضايا التى تحتاج الى اعادة النظر والتمحيص ، وقد ناقشت كل هذه القضايا مناقشة جادة ومنهجية ، ووصلت فيها الى نتائج كثيرة وواضحة . ومن الامثلة على ذلك : تواضع كثير من الدارسين على أن البارودى كان شاعرا تقليديا كل بضاعته أنه اعاد للغة رونقها وصفاءها اللذين كانا عليه فى عصور الازدهار والتقدم ، وانه بعد ذلك كان اسير التقليد والمحاكاة للشعر العربى القديم . وقد ناقشت ذلك الرأى واوضحت خطأه واثبت بالدليل أن البارودى لم يكن مقلدا أومجاريا للقصيدة العربية فحسب ، وانما كان شاعرا له شخصيته المستقلة ، استصفى لنفسه من الاساليب والتراكيب والاخيلة ما يوافق طبعه ويؤكد شخصيته فى شعره ، وأن ظهور الاتجاه الوجدانى فى العصر الحديث كان على يدى البارودى الذى بدت شخصيته واضحة فى كثير من شعره ، معبرا فيه عن احساسه ومشاعره وتجاربه العديدة فى الحياة . وبذلك بطل الزعم القائل بأن مطران او جبران خليل جبران كان احدهما أول شاعر عربى ظهر الاتجاه الوجدانى فى شعره .

كما عرضت لكثير من الهجوم الذى تعرض له شوقى واوضحت خطأ معظمه وابتعاد أصحاب هذا الهجوم عن المنهجية العلمية ، والنقد النزيه ، ومن ذلك مهاجمة تاريخيات شوقى واهتمامه بالآثار المصرية والتغنى بها ، لما فى ذلك من نزعة اقليمية تنافى القومية والتجمع العربى ، وقد اوضحت خطأ هذا الرأى وما فيه من مغالطات وزيف .

كما أوضحت أن الزهاوى وان كان اسبق فى كتابة الشعر المرسل من شكرى فان « شكرى » بخطواته الرائدة فى هذا المجال ، واقتناعه الكامل بهذا اللون ، وانتاجه الوفير منه يعتبر رائد هذا اللون . حيث كان الزهاوى يسير على وجل وخوف من الثورة عليه ، بالاضافة الى ضآلة ما انتجه من هذا اللون . وقد ازال هذا الرأى المدعوم بالادلة

والدراسة الجادة الكثير من اللبس والتردد اللذين وقع فيهما كثير من الباحثين والدارسين لاختلافهم فى تحديد أسبق الشعراء الى هذا اللون من الشعر فى العصر الحديث .

٣ ــ وكانت دراستى لمطران التى اهتمت بابراز الجديد فى شعره وبما أسهم به فى الحركة الشعرية المعاصرة دراسة جديدة وعميقة حددت المسار التجديدى للقصيدة العربية ، ووضعت أمامنا الصورة العامة وما وصلت اليه على يدى مطران . مما يمكننا من الموازنة ومتابعة التطور فى مسيرة القصيدة فى شعرنا المعاصر .

٤ ــ كما استطاعت هذه الدراسة أن تثبت عدم التزام العقاد بمقاييس الوحدة العضوية فى شعره . فقد أجريت مقابلة بين طبعتين من طبعات ديوانه الاول « ديوان العقاد » فخرجت بأكثر من أربعين قصيدة ومقطوعة قد أعمل فيها العقاد عقله وقلمه وأحدث فيها تغييرات جوهرية ــ عند اعادة طبعها ــ وكانت هذه الحقائق دليلا دليلا عمليا يؤكد اهتزاز الوحدة العضوية ومفهومها لدى العقاد ، ودراسة جديدة فى هذا المجال ، ودليلا واضحا ينقض القول الذى يذهب الى أن قصائد العقاد تضمها وحدة توثق الصلة بين أبياتها ، وتضمها فى موضوع واحد وتبرزها متداخلة مترابطة يأخذ بعضها برقاب بعض وكأنها جسد واحد أو بنية حية تامة الخلق والتكوين .

كما أكدت هذه الدراسة أن مهاجمة العقاد للشعر المرسل وعدم تحبيذه للشعر ذى القوافى المتعددة ــ بعد فترة من تشجيعه لهذا اللون ــ لم تكن سوى دعوة نظرية لم يلتزم بها فى شعره ، وأنه جمع فى قصائده الكثير من القوافى المتعددة على مدى دواوينه السبعة التى نشرها. حيث تجمع لنا من ديوانه « بعد الاعاصير » نحو خمس قصائد هذا الديوان لم يلتزم فيها العقاد قافية موحدة ، وضم ديوانه « هدية الكروان » و « أعاصير مغرب » الكثير من القصائد المتنوعة القوافى . وقد أشارت هذه الدراسة الى أكثر من ثلاثين قصيدة من هذا النوع المتعدد القوافى فى الديوانين المذكورين لتكون مرجعا لمن أراد البينة ، والدليل على هذه القضية الجديدة والخطيرة ، ولتدحض قول العقاد بعد ثلاثين سنة من كتابته لمقدمة ديوان المازنى الاول التى ناصر فيها الاتجاه الى التحرر من القافية : « انه كان هو وزميله المازنى لايستسيغان اهمال القافية ، وكانا يشايعان زميلهما عبد الرحمن شكرى بالرأى وانه نظم من القصائد الكثار من شتى القوافى ثم طواها ، ولم ينشر منها بيتا واحدا لانه لم يكن يستسيغها ولا يطيق تلاوتها بصوت مسموع » ،

ولتؤكد هذه الدراسة وجوب ملاحظة تطور الفكر الشعرى عند العقاد وباختلاف مراحل حياته .

كما حرصت هذه الدراسة أن تعيش مع لغة العقاد الشعرية فى أغلب دواوينه التى أخرجها ولذلك خرجت بنتيجة مهمة وجديدة على الفكر الادبى الذى استقر فى وجدانه أن العقاد لم يترخص فى لغته ولم يتهاون فى استعمال اللغة العربية الصافية . فقد خرجت هذه الدراسة بنقيض ذلك واثبتت أن لغة العقاد — بعد ديوانه الاول — قد ابتعدت عن الجزالة والعمق ، واصبحت لغة الحياة العامة التى تتجه الى السهولة والرقة حتى وصلت الى لغة عادية يتعامل بها الناس فى حياتهم اليومية فى ديوانه « عابر سبيل » حيث سايرت لغة الباعة والجائلين واصحاب الحرف والصناعات . ولقد أوضحت أنه مهما كانت الاسباب التى يمكن الاعتذار بها عن هذا المنحى فى لغة العقاد فانه لا يمكن اقرار العقاد على هذه اللغة التى لا تسمو بالذوق ، أو تخدم رسالة الشعر ، ولا تستقيم مع ما عرف عن العقاد فى نثره وطوال حياته من ثورة على الابتذال والعامية والسوقية ، وما كان يقرره دائما من أن الشعر فن يجب أن ترتفع الاذواق الى مستواه ولا أن ينزل هو الى مستوى الناس.

٥ — وحرصت هذه الدراسة — التى تنحو الى النقد والموازنة وربط الحركة الشعرية لدى المدارس الحديثة ربطا شموليا تتضح منه الصورة العامة للتطور الذى حققه الشعر فى العصر الحديث — على ابراز معالم الشعر المهجرى ومدى تأثره بالاتجاه التجديدى فى المشرق العربى وافادته من المذاهب الغربية التى كان وثيق الصلة بها ، وأثر ذلك كله فى الحركة الشعرية المعاصرة .

وفى سبيل ذلك اوضحت اهم اغراض الشعر لدى شعراء المهجر واهتمامهم بالمعانى والمضامين الشعرية الجديدة ، وما تميزت به لغتهم من البعد عن الثرثرة والبهرجة اللفظية ، والاهتمام بالتركيز والتنويع فى الاساليب والتعابير والابتعاد عن الجلجلة اللفظية ، والاعتماد على الاسلوب الهادىء الرقيق ، والبساطة فى الاداء ، والانطلاق بخيالاتهم الى آفاق هذا الوجود . فقدموا لنا ألوانا من مختلف صور الحياة ونوازع النفس البشرية والفكر الانسانى .

كما عمدت هذه الدراسة الى مناقشة المحاولات التجديدية لدى شعراء المهجر فى الاوزان والقوافى ، وأوضحت أنه على الرغم من محاولاتهم المتعددة فى الخروج على أوزان الخليل والتلاعب بالتفاعيل والاهتمام بالموسيقى الداخلية النابعة من تكوين الكلمات ، وتوافق وقعها

ان هذا كله ليس جديدا على الشعر العربى حيث كانت الموشحات مجالا فسيحا لهـذا التلاعب الواسع بالتفاعيل ، والتى خرجت فى كثير من نماذجها على أوزان الخليل .

وفى هـذا المجال اوضحت موقف النقـد والنقاد من بعض هذه المحاولات التى بعد بها المهجريون كثيرا عن أوزان الشعر العربى ، ولم تأت على نظام واضح او قاعدة ذات أصول ومعـالم . فالذوق الادبى لا يقر أية فوضى ، ولا يمكن أن يقبل فنا بلا تقنين او قواعد ، ولا ريب ان كل الفنون ــ وفى مقدمتها الفن الشعرى ــ لا تقوم الا على أصـول وقواعد ثابتة ، ولا قيام لها بدونها وليس من الفن فى شىء أن نتجاهلها او نخالفها لمجرد الرغبة فى ذلك .

كما اثبتت هذه الدراسة ان الشعر المهجرى يمثل وثبات الشعور ، وتحليق الخيال ، والتعبير الفنى عن مكنون النفوس ، وانه يحمل فى تضاعيفه لقاحا جديدا من المذخورات الفكرية ، ومن العاطفة الانسانية الرحيبة ، ومن الزاد الوجدانى المشبع ، مما جعله يتعانق مع الحركات الجديدة التى انبثقت فى المشرق العربى ويجتمعان فى دعـوة تجديدية واحدة أسهمت اسهاما عظيما فى اظهار الصورة الجديدة لشعرنا العربى المعـاصر .

٦ ــ وفى مجال دراستى لمدرسة ابولو . ناقشت الآراء التى ترفض اطلاق صفة « المدرسـة » على هذا التجمع الادبى ، واظهـرت خطأها وبعدها عن الموضـوعية لانها تنظر فيما تصـدره من احكام وآراء الى ما تعارف عليه الغرب من قواعد واصول ، وتحاول تطبيقها على ادبنا العربى الذى يختلف كثيرا عن الادب الغربى فى ظروف نشأته وطبيعـة الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية والثقافية .

واظهرت هـذه الدراسـة اتجاه أبولو التجديدى واوضحت ان موضوعات شعرائها تمثل خلجات نفوسهم ، وتجاربهم الذاتية ، وان النزعة العاطفية الحزينة تحدد الاطار العام لهذا الشعر .

وقد استدعى ذلك منى أن ادرس العوامل التى دفعت بشعراء أبولو الى هذا الاتجاه الرومانسى ، وان اناقش الراى القائل بأن هذه النزعة الرومانسية كانت رد فعل فى مواجهة الشعراء المحافظين الذين أفرطوا فى الاتجاه الى الميادين السياسية والاجتماعية والثقافية دون ما رعاية لمقتضيات الفن ومتطلبات الشعر . وان اظهر خطأ هـذا الراى وعدم استقامته .

كما أوضحت هذه الدراسة خصائص المعجم الشعرى لشعراء مدرسة أبولو الذى يتميز بايثار الكلمات ذات الايحاءات الخاصة والوقع الموسيقى المعين ، ثم وضع الصفات فى وضع جديد أو شبه جديد ، والتوسع فى المجازات والابتكار فى الصور والاخيلة التى ترمز للحالات النفسية والتجارب الذاتية . وذلك كله انطلاقا من مبدأ الحرية الذى نادى به رائد هذه المدرسة الدكتور احمد زكى ابو شادى .

وفى مجال تجديد ابولو فى الاوزان والقوافى ابرزت اهم ما جددوا فيه فى هذا الاتجاه وعرضت لجهود شعرائها فى هذه الالوان الجديدة مما كان سببا لتعرضهم لهجوم مستمر من انصار المحافظين وغيرهم . وقد اوضحت الاسباب الحقيقية وراء هذا الهجوم ودوافعه .

كما عرضت لتجارب ابى شادى فى الشعر الحر واكدت سبقه فى تجربة هذا اللون — وان لم يستمر فيه — وانه كان اول شعراء العربية ممن نظموا الشعر الحر . وبذلك اثبت خطأ الزاعمين بأن نشأة الشعر الحر كانت فى العراق وعلى يدى بدر شاكر السياب ، أو نازك الملائكة . وان كنت لم أتعرض للشعر الحر بالدراسة لانه لا يدخل فى مجال هذه الدراسة التى تقف عند مطلع العقد الخامس من هذا القرن .

كما ناقشت هذه الدراسة الراى القائل بأن تجديد مدرسة ابولو فى موسيقى الشعر انما كان هدفا للانطلاق الى مجالات أخرى لم يألفها الشعر العربى كالقصة والمسرحية ، واوضحت ان هذا الراى يحتاج الى ادلة مقنعة — وفى دراستى للتجربة الشعرية عند مدرسة ابولو اوضحت القصة الحقيقية التى تكمن وراء حزن الشاعر الهمشرى الذى الهمه الكثير من شعره العاطفى وأساليبه الرومانسية الحزينة وما أودعه فى شعره من صور خيالية ولوحات نابضة بالرقة والحرارة والشفافية . كما عرضت لكثير من أشعار شعراء هذه المدرسة التى أثبت بها أن شعرهم — فى مجموعه — كان وليد مشاعرهم ، ونبع احساسهم ، ووحى حياتهم الشخصية . وان النزعة الوجدانية ، والتعبير عن التجارب الشعرية المرتبطة بأحاسيس الشاعر ووجدانه هو مذهب شعراء ابولو واهم ما حرصوا عليه فى اشعارهم .

٧ — عرض هذا البحث لكثير من النماذج الشعرية التى لم تكن توجه اليها الانظار بالنقد والدراسة المنهجية ، وأبان عما فيها من دلائل الاصالة والحيوية وانها اولى بغيرها من النماذج بالايثار والقصد الى الدراسة والموازنة .

٨ — وازنت هذه الدراسة بين الظواهر الشعرية الجديدة فى العصر

الحديث سواء فى المضمون او فى الاغراض او فى الشكل الموسيقى ، وبين ما سبقها من ظواهر ومواضعات فى الفن الشعرى ، واستطعت بذلك ان احكم على هذه الظواهر حكما فنيا واضحا يبين قيمتها فى الميدان الشعرى ، وهل هى وليدة هذا العصر أم كان لها من النظائر فى شعرنا العربى القديم ما تعود اليه وتتكىء عليه .

٩ — استطاعت هذه الدراسة — عن طريق الموازنة — أن تثبت ثراء الشعر العربى الحديث وتميزه بكثير من القيم الفنية العاليـة ، وأن شعرنا القديم كذلك يحتوى على كنوز وقيم ثمينة ما زال الفكر الانسانى يدين لها بالولاء ، ويحنى الجباه أمام عظمتها واصالتها .

١٠ — كما اثبتت هذه الدراسة أن الكثير من الظواهر الشعرية فى العصر الحديث ترجع فى نشأتها وتكوينها الفنى الى العصور المزدهرة فى أدبنا العربى ، وأن شعراء العرب الاقدمين قد وقعـوا عليها ، وللعصر الحديث الفضل فى بعثها وازالة الحجب والغيوم عنها ، ثم استغلالها استغلالا واعيا يلائم العصر ، ويساوق طبيعة هذه الحياة الجديدة التى التقت فيها الكثير من الثقافات وضمت العـديد من القيم والاتجاهات الجـديدة .

١١ — اثبتت هذه الدراسة ان الذوق الادبى المعاصر ما زال مرتبطا بالتراث العـربى القـديم ، والاسس والمعايير التى اصطنعها العـرب الاقدمون ، وان الجديد فى كل وقت اذا لم يكن ينظر — فى مسـاره وما ينحو اليه من نظريات وأسس فنية — الى قيمنـا واصالة تراثنا ومعتقداتنا رفضته السليقة العربية الصافية وطوته الايام مؤكدة زيفه وبطلانه .

١٢ — واخيرا ، وكما تثبت هذه الدراسة ، فان الشعر العمودى ما زال فن العربية الاول — ان لم يكن أرقى الفنون التى تبدعها القرائح الانسانية لانه فوق مشاركته فى كل تجارب الحياة سواء أكانت متصلة بالتفكير أم متصلة بالعاطفـة هو العنصر الاسـاسى فى تكوين الانسان وارهاف وعيه بما حوله ، وجلاء حياته الروحية ، وشحذ عقله المفكر فتتفتح الحياة من حوله ، ويستطيع ان يكشف عن كثير من الحقائق ، وان ينفذ الى اعماق هذا الكون طالما نهل من ذلك النبع الصافى واتخذه معينا يغذى منه وجدانه ويجـدد به نشاطه ويدفع عن نفسه قساوة الحياة ولفح هجيرها .

(٢)

وفى ختام هذه الدراسة ارجو ان يتحقق لشعرنا المعاصر ونهضتنا الادبية الراهنة ما يلى :

أولا : ان يكون فى المقام الاول من اهتمامنا بالدراسة والبحث الكشف عن مظاهر قيمتا الروحية ومعتقداتنا وتقاليدنا العربية الاصيلة التى زخر بها شعرنا العربى ، الى جانب البحث عما فى لغتنا العربية من قدرات تتمكن بها من استيعاب مظاهر الحضارة والتقدم فى شتى العصور ، وعلى مختلف الايام ، ونصبها أمام شباب هذا الجيل حتى يعرفوا حقيقة لغتهم ويقفوا على ذخائرها ونفائسها ويتسلحوا بأسلحة ماضية يدحضون بها مزاعم أولئك الذين وقعوا فى اسر الثقافات الاجنبية ورأوا أن التقدم انما يأتى من الغرب ومن أرباب الالسنة المعوجة ومن يسيرون فى ركبهم .

ثانيا : الا نقتصر فى دراسة الشعر وتاريخه على دراسة العصور الادبية منفصلة ، أو تقديم نصوص من عصر واحد لكل فرقة دراسية ، وانما يتجاوز ذلك الى دراسات نقدية لا بين الشعر العربى وغيره فحسب ، ولكن بين الشعر فى عصوره السابقة وبين شعرنا فى العصر الحديث الذى يموج بكثير من الظواهر التى استحدثت نتيجة التقاء كثير من الثقافات الاجنبية فيه ، وتأثره بالنظريات الفلسفية والجمالية والنفسية والعلمية والقضايا الاجتماعية الحديثة . حتى نتعرف على أهم القيم والمبادىء الفنية التى اضافها التجديد الى شعرنا العربى ، ونستطيع من خلال هذه الدراسة ان نظهر الصورة المشرقة التى انتهى اليها الشعر العربى فى عصر ازدهاره وقوته .

ثالثا : العناية بالكشف عن كل ما يتصل بالقصيدة الشعريةالغنائية من منابع اصيلة يستمد منها الشاعر المعاصر كل أو جل اخيلته وافكاره وصوره الشعرية .

رابعا : متابعة المدارس الشعرية المعاصرة وبيان ما أحدثته كل مدرسة منها من تجديد فى الشعر المعاصر بعامة وفى القصيدة الغنائية بخاصة ، وما اخذته من المدارس السابقة عليها ، وما تحدثه من آثار فى المدارس اللاحقة بها .

اهم المصـادر والمراجع

اولا ـ المصـادر (دواوين الشعراء)

١ ـ **احلام الراعى** ـ لالياس فرحات ـ سان باولو ١٩٥٢ .
٢ ـ **احلام النخيل** ـ لعبد العزيز عتيق ـ مطبعة التعاون ١٩٣٥ .
٣ ـ **احلام النخيل** ـ لعبد العزيز عتيق ـ الجزء الثانى ، دار مصر للطباعة ١٩٦٠ .
٤ ـ **الارواح الحائرة** ـ لنسيب عريضة ـ نيويورك ١٩٤٦ .
٥ ـ **اطياف الربيع** ـ للدكتور احمد زكى ابى شادى ـ مطبعةالتعاون ١٩٣٣ .
٦ ـ **اغانى الحياة** ـ لابى القاسم الشابى ـ الطبعة الاولى دار مصر للطباعة ١٩٥٥ .
٧ ـ **اغانى الدرويش** ـ لرشيد ايوب ـ دار صادر بيروت ١٩٥٩ .
٨ ـ **الالحان الضائعة** ـ لحسن كامل الصيرفى ـ مطبعة التعاون١٩٣٤
٩ ـ **الله والنيل والحب** ـ لصالح جودت ـ مطابع الهيئـة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ .
١٠ ـ **انداء الفجر** ـ للدكتور احمد زكى ابى شادى ـ الطبعة الثانية مطبعة التعاون ١٩٣٤ .
١١ـ **الانفاس الملتهبة** ـ لابى الفضل الوليد ـ الطبعة الثانية ـ مطبعة الوفا ـ بيروت ١٩٣٤ .
١٢ ـ **انين ورنين** ـ للدكتور احمد زكى ابى شادى ـ المطبعة السلفية ١٩٢٥ .
١٣ ـ **اوراق الخريف** ـ لندرة حداد ـ نيويورك ١٩٤١ .
١٤ ـ **الايوبيات** ـ لرشيد ايوب ـ نيويورك ١٩٢٧ .
١٥ ـ **الجـداول** ـ لايليـا ابى ماضى ـ مطبعـة الزهـراء فى النجف الاشرف ـ بدون تاريخ .
١٦ ـ **حكاية مغترب** ـ لجورج صيدح ـ بيروت ١٩٦٠ .
١٧ ـ **الخـريف** ـ لالياس فرحات ـ سان باولو ١٩٥٤ .
١٨ ـ **الخمـائل** ـ لايليا ابى ماضى ـ مطبعة الكمال بدون تاريخ .
١٩ ـ **خمسة دواوين للعقاد** ـ لعباس محمود العقاد ـ مطابع الهيئـة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ .
٢٠ ـ **خيـالات** ـ لرياض المعلوف ـ سان باولو دار الطباعـة والنشر العربية ١٩٤٥ .
٢١ ـ **دول العرب وعظماء الاسلام** ـ لاحمد شـوقى ـ دار الـكتاب العربى ـ بيروت ١٩٧٠ .

٢٢ - **ديوان الياس فياض** - جمع : نقولا فياض - بيروت ١٩٤٥ .

٢٣ - **ديوان البارودى** - لمحمود سامى البارودى - « الجزء الاول » دار المعارف بمصر ١٩٧١ .
والثانى - المطبعة الاميرية بالقاهرة ١٩٥٣ .
والثالث - دار المعارف بمصر ١٩٧٢ .
والرابع - دار المعارف بمصر ١٩٧٤ .

٢٤ - **ديوان حافظ ابراهيم** - لحافظ ابراهيم - الجزءالاول - المطبعة الاميرية بالقاهرة ١٩٤٨ .
والثانى - مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٣٧ .

٢٥ - **ديوان الخليل** - لخليل مطران - ٤ أجزاء - دار الهلال١٩٤٩ .

٢٦ - **ديوان الحطيئة** - بشرح ابى الحسن السكرى - مطبعة التقدم بشارع محمد على بمصر بدون تاريخ .

٢٧ - **ديوان الزهاوى** - لجميل صدقى الزهاوى - القاهرة ١٩٢٤ .

٢٨ - **ديوان السيد صالح مجدى** - لصالح مجدى - الطبعة الاولى - المطبعة الاميرية ببولاق ١٣١١ هـ .

٢٩ - **ديوان السيد على ابو النصر** - للسيد على ابو النصر - المطبعة الاميرية ببولاق ١٣٠٠ هـ .

٣٠ - **ديوان الشاعر المدنى** - لقيصر سليم الخورى - مطابع وزارة الثقافة والارشاد القومى - دمشق ١٩٦٦ .

٣١ - **ديوان عبد الرحمن شكرى** - لعبد الرحمن شكرى - الطبعة الاولى دار المعارف بالاسكندرية ١٩٦٠ .

٣٢ - **ديوان العقاد** - لعباس محمود العقاد - مطبعة البوسفور ١٩١٦

٣٣ - **ديوان العقاد** - نظم عباس محمود العقاد - اربعة أجزاء فى مجلد واحد - مطبعة وحدة الصيانة والانتاج بأسوان ١٩٦٧ .

٣٤ - **ديوان على الدرويش** - (الاشعار بحميد الاشعار) - القاهرة ١٢٨٤ هـ .

٣٥ - **ديوان فرحات** - لالياس فرحات - مطبعة مجلة الشرق - سان باولو ١٩٣٢ .

٣٦ - **ديوان فوزى المعلوف** - لفوزى المعلوف - دار ريحانى للطباعة والنشر - بيروت ١٩٥٧ .

٣٧ - **ديوان القروى** - لرشيد سليم الخورى - مطبعة الصفدى التجارية ١٩٥٢

٣٨ - **ديوان المازنى** - لابراهيم عبد القادر المازنى - مطابع كوستا تسوماس وشركاه ١٩٦١ - من « مطبوعات المجلس الاعلىلرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية » .

٣٩ — **ديوان محمود افندى صفوت الشهير بالساعاتى** — جمعه مصطفى رشيد بك — مطبعة المعارف بمصر ١٩١١ .
٤٠ — **ديوان من دواوين** — لعباس محمود العقاد — مطبعة الآستانة بالقاهرة ١٩٥٨ .
٤١ — **ديوان ناجى** — لابراهيم ناجى — دار المعارف بمصر ١٩٦١ .
٤٢ — **ديوان الهمشرى** — جمعه وقدم له صالح جودت — مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ .
٤٣ — **رباعيات فرحات** — لالياس حبيب فرحات — سان باولو ١٩٢٢ .
٤٤ — **الربيع** — لالياس فرحات — سان باولو البرازيل ١٩٥٤ .
٤٥ — **زنابق الفجر** — لشكر الله الجر — البرازيل ١٩٤٥ .
٤٦ — **سعاد** — لزكى قنصل — مطبعة السلام — الارجنتين ١٩٥٣ .
٤٧ — **سنابل راعوث** — لشفيق معلوف — دار مجلة شعر بيروت ١٩٦١ .
٤٨ — **شعرى** — لمحمود ابى الوفا — دار المعارف بمصر ١٩٦٢ .
٤٩ — **الشفق الباكى** — للدكتور احمد زكى ابى شادى — المطبعة السلفية ١٩٢٦ .
٥٠ — **الشوق العائد** — لعلى محمود طه — القاهرة ١٩٤٧ .
٥١ — **الشوقيات** — لأحمد شوقى — تقديم الدكتور محمد حسين هيكل — الجزء الاول والثانى — مطبعة مصر بدون تاريخ . والثالث مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر ١٩٣٦ والرابع مطبعة الاستقامة بمصر بدون تاريخ .
٥٢ — **صدى ونور ودموع** — لحسن كامل الصيرفى — الطبعة الاولى — مطابع كوستا تسوماس وشركاه ١٩٦٠ .
٥٣ — **عبقر** — لشفيق معلوف — الطبعة الثانية — دار الطباعة والنشر العربية — سان باولو ١٩٤٩ .
٥٤ — **العبير** — لحسين عفيف المحامى — الطبعة الأولى — مطبعة حجازى ١٩٤١ .
٥٥ — **على بساط الريح** — لفوزى المعلوف — ريودى جانيرو ١٩٢٩ .
٥٦ — **عودة الراعى** — للدكتور احمد زكى ابى شادى — مطبعة التعاون ١٩٤٢ .
٥٧ — **العيون اليواقظ فى الامثال والمواعظ** — لمحمد عثمان جلال — مطبعة النيل ١٩٠٦ .
٥٨ — **فوق العباب** — للدكتور احمد زكى ابى شادى — مطبعة التعاون ١٩٤٢ .
٥٩ — **ليالى الملاح التائه** — لعلى محمود طه — القاهرة ١٩٤٠ .
٦٠ — **ما بعد البعد** — لعباس العقاد جمع واعداد عامر العقاد — دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .

٦١ ـ **مختارات وحي العام** ـ للدكتور احمد زكى أبى شادى ـ الطبعة الاولى ـ دار العصور للطبع والنشر ١٩٢٧ .
٦٢ ـ **مرآة الحسناء** ـ لفرنسيس فتح الله المراش ـ بيروت ١٨٧٣ .
٦٣ ـ **مصرع كليوباترا** ـ لأحمد شوقى ـ مؤسسة فن الطباعة ـ بدون تاريخ .
٦٤ ـ **مناجاة الأرواح** ـ لنقولا رزق‌الله ـ الطبعة الاولى ـ بدون تاريخ .
٦٥ ـ **المنتخب من شعر أبى شادى** ـ للدكتور احمد زكى أبى شادى ـ الطبعة الاولى ـ المطبعة السلفية بمصر ١٩٢٦ .
٦٦ ـ **المواكب** ـ لجبران خليل جبران ـ بيروت بدون تاريخ .
٦٧ ـ **الملاح التائه** ـ لعلى محمود طه ـ القاهرة ١٩٤٣ .
٦٨ ـ **نداء المجاديف** ـ لشفيق معلوف ـ سان باولو ١٩٥٢ .
٦٩ ـ **نور ونار** ـ لزكى قنصل ـ بوانس ايرس ١٩٧٢ .
٧٠ ـ **هتاف الأودية** ـ لأمين الريحانى ـ دار ريحانى للطباعة والنشر ـ بيروت ١٩٥٥ .
٧١ ـ **هكذا اغنى** ـ لمحمود حسن اسماعيل ـ القاهرة ١٩٣٨ .
٧٢ ـ **همس الجفون** ـ لميخائيل نعيمة ـ الطبعة الثانية ـ مكتبة صادر بيروت ١٩٥٢ .
٧٣ ـ **همس الشاعر** ـ لجورج صوايا ـ بوانس ايرس ١٩٢٩ .
٧٤ ـ **الينبوع** ـ للدكتور احمد زكى أبى شادى ـ مطبعة التعاون ١٩٣٤ .

ثانيا : المراجع

١ ـ الأدب وتاريخه

٧٥ ـ **ابراهيم الكاتب** ـ ابراهيم عبد القادر المازنى ـ القاهرة ١٩٣٢ .
٧٦ ـ **ابراهيم المازنى** ـ للدكتور محمد مندور ـ مطبعة نهضة مصر بدون تاريخ .
٧٧ ـ **ابن الرومى حياته من شعره** ـ لعباس محمود العقاد ـ الطبعة الخامسة ـ مطابع دار الكتاب العربى ١٩٦٣ .
٧٨ ـ **ابو شادى وحركة التجديد فى الشعر العربى الحديث** ـ للدكتور كمال نشأت ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧ .
٧٩ ـ **أبى شوقى** ـ لحسين شوقى ـ مطبعة مصر ١٩٤٧ .
٨٠ ـ **اتجاهات الادب العربى** ـ لمحمود تيمور ـ مكتبة الآداب ومطبعتها بدون تاريخ .
٨١ ـ **الاتجاهات الادبية فى العالم العربى الحديث** ـ لأنيس المقدسى ـ الجزء الثانى ـ بيروت ١٩٥٢ .

٨٢ ـ **اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى** ـ للدكتور محمد مصطفى هدارة ـ الطبعة الثانية ـ دار المعارف بمصر ١٩٧٠ .

٨٣ ـ **الاتجاهات الوطنية فى الادب المعاصر** ـ للدكتور محمد محمد حسين ـ الجزء الاول ـ المطبعة النموذجية ١٩٥٤ .

٨٤ ـ **احمد شوقى** ـ للدكتور ماهر حسن فهمى (اعلام العرب ٨٧) دار الكاتب العربى أكتوبر ١٩٦٩ .

٨٥ ـ **احمد شوقى شاعر الوطنية** ـ لاحمد زكى عبد الحليم ـ الطبعة الأولى ـ المطبعة التجارية ـ بيروت ١٩٥٨ .

٨٦ ـ **احمد شوقى والأدب العربى الحديث** ـ للدكتور طه وادى ـ كتاب روزاليوسف (العدد الثامن) أكتوبر ١٩٧٣ .

٨٧ ـ **الآداب العربية فى القرن التاسع عشر** ـ للويس شيخو ـ الجزء الاول ط ٢ ـ المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين ـ بيروت ١٩٢٤ .

٨٨ ـ **الآداب العربية فى القرن التاسععشر** ـ للويس شيخو ـ الجزء الثانى ـ مطبعة الآباء اليسوعيين ١٩١٠ .

٨٩ ـ **الادب الاندلسى** ـ للدكتور احمد هيكل ـ الطبعة الرابعة ـ دار المعارف بمصر ١٩٦٨ .

٩٠ ـ **أدب شوقى فى السياسة والاجتماع** ـ للدكتور احمد سويلم العمرى ـ المطبعة الفنية الحديثة بدون تاريخ .

٩١ ـ **الأدب العربى المعاصر فى مصر** ـ للدكتور شوقى ضيف ـ الطبعة الرابعة ـ دار المعارف بمصر ١٩٧١ .

٩٢ ـ **الادب العربى فى المهجر** ـ للدكتور حسن جاد حسن ـ الطبعة الاولى ـ دار الطباعة المحمدية ١٩٦٣ .

٩٣ ـ **ادب المازنى** ـ لنعمات فؤاد ـ مطبعة دار الهنا ١٩٥٤ .

٩٤ ـ **الأدب المقارن** ـ للدكتور محمد غنيمى هلال ـ الطبعة الثالثة ـ المطبعة العالمية ١٩٦٢ .

٩٥ ـ **ادب المهجر** ـ لعيسى الناعورى ـ الطبعة الثانية ـ دار المعارف بمصر ١٩٦٧ .

٩٦ ـ **ادبنا وادباؤنا فى المهاجر الاميريكية** ـ لجورج صيدح ـ الطبعة الثانية ـ مطابع دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٥٧

٩٧ ـ **الأدب وفنونه** ـ للدكتور محمد مندور ـ مطبعة نهضة مصر دون تاريخ .

٩٨ ـ **الأدب وفنونه دراسة ونقد** ـ لعز الدين اسماعيل ـ الطبعة الثانية ـ مطبعة احمد على مخيمر ١٩٥٨ .

٩٩ - **الادب ومذاهبه** - للدكتور محمد مندور - مطبعة نهضة مصر بدون تاريخ .
١٠٠ - **الادب اليوناني القديم** - للدكتور عبد الواحد وافي - دار المعارف بمصر ١٩٦٠ .
١٠١ - **اضواء على الادب العربي المعاصر** - لأنور الجندي - دار الكاتب العربي ١٩٦٨ .
١٠٢ - **اعلام من الشرق والغرب** - لمحمد عبد الغني حسن - القاهرة ١٩٤٩ .
١٠٣ - **الأغاني** - لأبي الفرج الأصفهاني - الجزء الخامس - دار الكتب ١٩٢٨ .
١٠٤ - **البارودي رائد الشعر الحديث** - للدكتور شوقي ضيف - الطبعة الثانية - دار المعارف بمصر بدون تاريخ .
١٠٥ - **بحوث في اللغة والادب** - لعباس محمود العقاد - المطبعة الفنية الحديثة بدون تاريخ .
١٠٦ - **البديع** - لعبد الله بن المعتز - شرحه وعلق عليه محمد عبد المنعم خفاجه - الحلبي ١٩٤٥ .
١٠٧ - **البستاني والياذة هوميروس** - للبدوي الملثم - دار المعارف بمصر ١٩٦٣ .
١٠٨ - **بلابل من الشرق** - لصالح جودت (اقرأ ٣٥٥) - دار المعارف بمصر يوليو ١٩٧١ .
١٠٩ - **بلاغة العرب في القرن العشرين** - جمع محب الدين رضا طبعة ثانية - القاهرة ١٩٢٤ .
١١٠ - **البناء الفني للقصيدة العربية** - للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي - الطبعة الاولى - دار الطباعة المحمدية بدون تاريخ .
١١١ - **بين شاعرين مجددين** - لعبد المجيد عابدين - الطبعة الرابعة مطبعة الصاوي ١٩٦٧ .
١١٢ - **تاريخ الأدب الحديث** - للدكتور حامد حفني داود - الطبعة الأولى - مكتبة العرب ١٩٦٧ .
١١٣ - **تاريخ آداب اللغة العربية** - لجرجي زيدان - الجزء الرابع ط٢ مطبعة الهلال ١٩٣٧ .
١١٤ - **تاريخ الشعر العربي** - للدكتور محمد عبد العزيز الكفراوي - الجزء الرابع ط ١ اولى - مطبعة نهضة مصر .
١١٥ - **التجديد في الادب المصري الحديث** - لعبد الوهاب حمودة - الطبعة الاولى - مطبعة الاعتماد بمصر .
١١٦ - **التجديد في شعر خليل مطران** - للدكتور سعيد حسين منصور - الطبعة الاولى - مطابع عابدين - اسكندرية ١٩٧٠ .

١١٧ ـ **التجديد في شعر المهجر ـ لانس داود** ـ دار الكتاب العربى للطباعة والنشر بدون تاريخ .
١١٨ ـ **التجديد في شعر المهجر** ـ لمحمد مصطفى هدارة ـ الطبعة الاولى ـ دار الفكر العربى ١٩٥٧ .
١١٩ ـ **تطور الادب الحديث في مصر** ـ للدكتور احمد هيكل ـ الطبعة الثانية ـ دار المعارف بمصر ١٩٧١ .
١٢٠ ـ **تطور الشعر العربى الحديث في مصر** ـ للدكتور ماهر حسن فهمى ـ مطبعة الرسالة ١٩٥٨ .
١٢١ ـ **توفيق الحكيم** ـ لاسماعيل ادهم ـ القاهرة ١٩٤٥ .
١٢ ـ **ثورة الادب** ـ لمحمد حسين هيكل ـ الطبعة الثالثة ـ مطبعة السنة المحمدية ١٩٦٥ .
١٢٣ ـ **جبران خليل خبران** ـ لميخائيل نعيمة ـ دار الهلال ١٩٥٨ .
١٢٤ ـ **جماعة ابولو واثرها في الشعر الحديث** ـ لعبدالعزيزالدسوقى المطبعة الثقافية ١٩٧١ .
١٢٥ ـ **حافظ ابراهيم شاعر النيل** ـ للدكتور عبد الحميد سند الجندى ـ ط ٢ دار المعارف بمصر ١٩٦٧ .
١٢٦ ـ **حافظ ابراهيم ماله وما عليه** ـ للدكتور كامل جمعة ـ ط ٢ مطبعة مخيمر ١٩٦٠ .
١٢٧ ـ **حافظ وشوقى** ـ للدكتور طه حسين ـ منشورات الخانجى وحمدان (القاهرة ـ بيروت) دون تاريخ .
١٢٨ ـ **حديث الأربعاء** ـ للدكتور طه حسين ـ الجزء الاول والثانى ط ١٠ دار المعارف بمصر والجزء الثالث ط ٩ دار المعارف بمصر .
١٢٩ ـ **حركات التجديد في موسيقى الشعر العربى الحديث** ـ س. موريه ـ ترجمه وقدم له وعلق عليه : سعد مصلوح ـ الطبعة الاولى ـ مطبعة المدنى ١٩٦٩ .
١٣٠ ـ **حصاد الهشيم** ـ لابراهيم عبد القادر المازنى ـ دار الشعب ١٩٦٩ .
١٣١ ـ **الحياة الادبية في العصر الجاهلى** ـ للدكتور محمد عبدالمنعم خفاجى ـ ط١ مطبعة حجازى ١٩٤٩ .
١٣٢ ـ **الحياة العربية من الشعر الجاهلى** ـ للدكتور أحمد محمد الحوفى ـ ط ٥ مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب .
١٣٣ ـ **خصائص الشعر الحديث** ـ للدكتورة نعمات احمد فؤاد ـ مطبعة مخيمر دون تاريخ .
١٣٤ ـ **خلاصة اليومية والشذور** ـ لعباس محمود العقاد ـ دار النصر للطباعة ١٩٦٨ .

١٣٥ ـ **خليل مطران شاعر العربية الابداعي** ـ للدكتور اسماعيل ادهم ـ القاهرة ١٩٤٠ .
١٣٦ ـ **خليل مطران** ـ للدكتور محمد مندور ـ مطبعة دار العالم العربى دون تاريخ .
١٣٧ ـ **خليل مطران** ـ لمحمد عطا ـ الطبعة الثانية ـ دار المعارف بمصر ١٩٦٩ .
١٣٨ ـ **خليل مطران شاعر الاقطار العربية** ـ للدكتور جمال الدين الرمادى ـ ط ٢ دار المعارف بمصر ١٩٧٢ .
١٣٩ ـ **خليل مطران شاعر الحرية** ـ لمحمود بن الشريف ـ دارالكتاب العربى ١٩٦٧ .
خليل النيل شاعر الشرق العربى ـ للدكتور جمال الدين الرمادى ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ دون تاريخ .
١٤٠ ـ **دراسات ادبية** ـ لعمر الدسوقى ـ الجزء الاول ـ مكتبة النهضة بمصر بدون تاريخ .
١٤١ ـ **دراسات عربية وغربية** ـ للدكتور لويس عوض ـ دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .
١٤٢ ـ **دراسات فى الادب العربى الحديث ومدارسه** ـ للدكتورمحمد عبد المنعم خفاجي ـ الحلقة الاولى ـ دار الطباعة المحمدية ـ دون تاريخ .
١٤٣ ـ **دراسات فى الادب المعاصر** ـ للدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ـ دار الطباعة المحمدية ١٩٧٦ .
١٤٤ ـ **دراسات فى الادب المقارن** ـ للدكتور محمدعبدالمنعم خفاجي ـ جزءان ط ١ ـ دار الطباعة المحمدية دون تاريخ .
١٤٥ ـ **دراسات فى الشعر العربى المعاصر** ـ للدكتور شوقى ضيف ـ ط ٤ ـ دار المعارف بمصر ١٩٦٩ .
١٤٦ ـ **دراسات فى المذاهب الادبية والاجتماعية** ـ لعباس محمود العقاد ـ مطبعة دار العالم العربى ـ دون تاريخ .
١٤٧ ـ **دراسات فى المسرح والسينما عند العرب** ـ تاليف : يعقوب م. لندا وترجمة وتعليق : احمد المغازى ـ مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ .
١٤٨ ـ **ذكرى حافظ ابراهيم (مهرجان حافظ)** ـ مطبوعات المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب ـ المطبعة الأميريةبالقاهرة ١٩٥٧ .
١٤٩ ـ **رائد الشعر الحديث** ـ للدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ـ جزءان ط ٢ ـ ١٩٥٥ .
١٥٠ ـ **رفاعة الطهطاوى** ـ للدكتور احمد احمد البدوي م لجنة البيان العربى ـ القاهرة ١٩٥٠ .

١٥١ — **رفاعة الطهطاوى (اعلام العرب ٥٣)** — للدكتور حسين فوزى النجار — دار مصر للطباعة .

١٥٢ — **الرمزية فى الادب العربى الحديث** — لانطون غطاس كرم — مطابع دار الكشاف — بيروت لبنان ١٩٤٩ .

١٥٣ — **الرومانتيكية** — للدكتور محمد غنيمى هلال — القاهرة ١٩٥٦ .

١٥٤ — **الرومنطيقية ومعالمها فى الشعر العربى الحديث** — لعيسى يوسف بلاطه — ط ١ — مطابع سميا — بيروت ١٩٦٠ .

١٥٥ — **ساعات بين الكتب** — لعباس محمود العقاد — الطبعة الرابعة — مطبعة السعادة بمصر ١٩٦٨ .

١٥٦ — **سبعون — المرحلة الاولى** — لميخائيل نعيمة — دار صادر بيروت ١٩٦٠ .

١٥٧ — **شاعر الطيارة** — للبدوى الملثم — دار المعارف بمصر ١٩٥٣ .

١٥٨ — **شعراء الرابطة القلمية** — للدكتورة نادرة جميل السراج — دار المعارف بمصر ١٩٦٤ .

١٥٩ — **شعراء مجددون** — لمصطفى عبد اللطيف السحرتى — دار الطباعة المحمدية .

١٦٠ — **شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى** — لعباس محمود العقاد ط ٣ — مطبعة لجنة البيان العربى ١٩٦٥ .

١٦١ — **شعراء الوطنية فى مصر** — لعبد الرحمن الرافعى — الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦ .

١٦٢ — **الشعر بين الجمود والتطور** — للعوضى الوكيل (المكتبة الثقافية ١١٤) مطابع دار القلم — أغسطس ١٩٦٤ .

١٦٣ — **شعر حافظ** — لابراهيم عبد القادر المازنى — الطبعة الاولى — مطبعة البوسفور ١٩١٥ .

١٦٤ — **شعر عبد الرحمن شكرى** — للدكتور السعدى فرهود — رسالة دكتوراه محفوظة بكلية اللغة العربية جزءان ١٩٦٧ .

١٦٥ — **الشعر العربى فى المهجر** — لمحمد عبد الغنى حسن — ط ٣ — مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر ١٩٦٢ .

١٦٦ — **الشعر العربى فى المهجر (اميركا الشمالية)** — للدكتور احسان عباس ، الدكتور محمد يوسف نجم — ط ٢ — دار صادر — بيروت ١٩٦٧ .

١٦٧ — **الشعر غاياته ووسائطه** — لابراهيم عبد القادر المازنى — ط ١ مطبعة البوسفور ١٩١٥

١٦٨ — **الشعر العربى القومى فى مصر والشام** — لسميرة محمد زكى ابى غزالة — مطابع الدار القومية ١٩٦٦ .

١٦٩ - **الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الاولى)** - للدكتور محمد مندور - مطبعة نهضة مصر - دون تاريخ .

١٧٠ - **الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثانية)** - للدكتور محمد مندور - مطبعة نهضة مصر - دون تاريخ .

١٧١ - **الشعر المصرى بعد شوقى (الحلقة الثالثة)** - للدكتور محمد مندور - مطبعة نهضة مصر - دون تاريخ .

١٧٢ - **الشعر العربى المعاصر** - للدكتور عز الدين اسماعيل - دار الكاتب العربى ١٩٦٧ .

١٧٣ - **شعر المهجر** - للدكتور كمال نشأت (المكتبة الثقافية ١٥٠) دار مصر للطباعة - فبراير ١٩٦٦ .

١٧٤ - **الشعر والشعراء - لابن قتيبة** - ط ١ - مطبعة الفتوح الادبية ١٣٣٢ هـ .

١٧٥ - **شوقى** - لأنطون الجميل بك - مطبعة المعارف بمصر - دون تاريخ .

١٧٦ - **الشوقيات المجهولة** - للدكتور محمد صبرى - الجزء الاول مطبعة دار الكتب ١٩٦١ ، والثانى مطبعة دار الكتب ١٩٦٢ .

١٧٧ - **شوقى شاعر العصر الحديث** - للدكتور شوقى ضيف - دار المعارف بمصر - دون تاريخ .

١٧٨ - **شوقى وحافظ** - لطاهر الطناحى - كتاب الهلال (العدد ١٩٤) مايو ١٩٦٧ .

١٧٩ - **صراع الاجيال فى الادب المعاصر** - لغالى شكرى (اقرأ ٣٤٢) دار المعارف بمصر - يونية ١٩٧١ .

١٨٠ - **الصراع الأدبى بين القديم والجديد** - لعلى العمارى - مطبعة دار التاليف ١٩٦٥ .

١٨١ - **الطبيعة فى شعر المهجر** - لأنس داود - الدار القومية للطباعة والنشر دون تاريخ .

١٨٢ - **عبد الرحمن شكرى** - للدكتور انس داود (المكتبة الثقافية ٢٥٠) المطبعة الثقافية ديسمبر ١٩٧٠ .

١٨٣ - **عزيز اباظة شاعرا** - للدكتور سعد عبد المقصود ظلام «رسالة دكتوراه» محفوظة بكلية اللغة العربية جزءان ١٩٧١ .

١٨٤ - **العقاد دراسة وتحية** - لعبد الرحمن صدقى وآخرين - القاهرة ١٩٦٢ .

١٨٥ - **على المحك** - لمارون عبود - بيروت ١٩٤٦

١٨٦ - **على محمود طه حياته وشعره** - للسيد تقى الدين السيد - الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية ١٩٦٤ .

١٨٧ - **العواصف** - لجبران خليل جبران - ١٩٥٠ .

١٨٨ — **الغفران** — للدكتورة عائشة عبد الرحمن — دار المعارف بمصر .

١٨٩ — **الفصول** — لعباس محمود العقاد — ط ٢ مطابع دار الفندور — بيروت ١٩٦٧ .

١٩٠ — **فن الشعر** — للدكتور احسان عباس — ط ٣ دار الثقافة — بيروت لبنان .

١٩١ — **فن الشعر** — للدكتور محمد مندور — (المكتبة الثقافية ١٢) — مطابع دار القلم .

١٩٢ — **الفن ومذاهبه فى الشعر العربى** — للدكتور شوقى ضيف — ط ٧ دار المعارف بمصر ١٩٦٩ .

١٩٣ — **الفن المسرحى فى الادب العربى الحديث** — للدكتور محمود حامد شوكت — ط ٣ مطبعة عابدين ١٩٧٠ .

١٩٤ — **فى الادب الحديث** — لعمر الدسوقى — الجزء الاول — ط ٥ مطبعة الرسالة ١٩٦١ .

١٩٥ — **فى الادب الحديث** — لعمر الدسوقى — الجزء الثانى — ط ٤ مطبعة الرسالة ١٩٦١ .

١٩٦ — **فى الادب العربى الحديث** — للدكتور يوسف عز الدين — الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٣ .

١٩٧ — **فى الادب المعاصر** — للدكتور عبد الرحمن عثمان — مطبعة دار النشر للجامعات المصرية ١٩٦٨ .

١٩٨ — **فى الثقافة المصرية** — للدكتور محمود امين العالم والدكتور عبد العظيم أنيس — دار الفكر الجديد — بيروت ١٩٥٥ .

١٩٩ — **قسطاكى الحمصى شاعرا وناقدا واديبا** — للدكتور محمد التونجى ط ١ مطابع معتوق اخوان — بيروت — لبنان ١٩٦٩ .

٢٠٠ — **قصة الادب المهجرى** — للدكتور محمد عبد المنعم خفاجى جزءان دار الطباعة المحمدية — دون تاريخ .

٢٠١ — **قصة الادب المعاصر فى مصر الحديثة** — للدكتور خفاجى — الجزء الثالث ط ١ المطبعة المنيرية ١٩٥٦ .

٢٠٢ — **قصة الادب المعاصر فى مصر الحديثة** — للدكتور خفاجى — الجزء الرابع ط ١ المطبعة المنيرية ١٩٥٦ .

٢٠٣ — **قضايا الشعر المعاصر** — للدكتور احمد زكى ابى شادى — ط ١ مطابع دار الكتاب العربى ١٩٥٩ .

٢٠٤ — **قطرة من يراع فى الادب والاجتماع** — للدكتوراحمد زكى أبى شادى الجزء الثانى مطبعة التأليف ١٩١٠ .

٢٠٥ — **القومية والانسانية فى شعر المهجر الجنوبى** — لعزيزة مريدن — الدار القومية للطباعة والنشر بدون تاريخ .

٢٠٦ ـ **قيم جديدة للادب العربي** ـ للدكتورة عائشة عبد الرحمن ـ دار المعارف بمصر ١٩٧٠ .
٢٠٧ ـ **المتنبي وشوقي وامارة الشعر** لعباس حسن ـ ط٢ دار المعارف ١٩٧٣ .
٢٠٨ ـ **المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران** ـ الجزء الثاني ـ مكتبة صادر بيروت ١٩٥٠ .
٢٠٩ ـ **محاضرات عن نشأة النثر الحديث وتطوره** ـ لعمر الدسوقي ـ الجزء الاول مطبعة الرسالة ١٩٦٢ .
٢١٠ ـ **محاضرات عن الادب ومذاهبه** ـ للدكتور محمد مندور ـ القاهرة ١٩٥٥ .
٢١١ ـ **محاضرات في فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية** ـ لاحمد علي باكثير ـ القاهرة ١٩٥٨ .
٢١٢ ـ **محاولات جديدة في الشعر العربي الحديث** ـ للدكتور عبدالمحسن عاطف سلامة ـ مطبعة جامعة الاسكندرية ١٩٥٧ .
٢١٣ ـ **محمود سامي البارودي** ـ لعمر الدسوقي ـ ط ٣ دار المعارف بمصر ١٩٧٠ .
٢١٤ ـ **محمود سامي البارودي شاعر النهضة** ـ للدكتور علي الحديدي ط ٢ مطابع سجل العرب دون تاريخ .
٢١٥ ـ **مختارات المنفلوطي** ـ جمعه مصطفى لطفي المنفلوطي ـ الجزء الاول ـ مطبعة المعارف دون تاريخ .
٢١٦ ـ **مدرسة ابولو الشعرية** ـ للفيف من النقاد والادباء ـ رابطة الادب الحديث .
٢١٧ ـ **مدينة الاحلام** ـ للدكتور ابراهيم ناجي ـ القاهرة ١٩٣٧ .
٢١٨ ـ **مسرح الادب** ـ للدكتور احمد زكي أبو شادي ـ مطبعة المؤيد القاهرة ١٩٢٨ .
٢١٩ ـ **مذاهب الادب** ـ للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي ـ ط ١ المطبعة المنيرية ١٩٥٣ .
٢٢٠ ـ **مسرحيات شوقي** ـ للدكتور محمد مندور ط ٤ مطبعة نهضة مصر دون تاريخ .
مطبوعات معهد الدراسات العربية ١٩٥٩ .
٢٢١ ـ **المسرح النثري** ـ للدكتور محمد مندور ـ (الحلقة الاولى)
٢٢٢ ـ **المسرحية في الادب العربي الحديث** ـ للدكتور يوسف نجم ـ بيروت ١٩٥٦ .
٢٢٣ ـ **المسرحية نشأتها وتاريخها واصولها** ـ لعمر الدسوقي ـ ط ٤ مطبعة الرسالة .

٢٢٤ ـ **مطالعات فى الكتب والحياة** ـ لعباس محمود العقاد ـ ط ٣ دار الكتاب العربى بلبنان ١٩٦٦ .

٢٢٥ ـ **مع الشعراء ـ لحارث طه الراوى** ـ مطابع دار القلم دون تاريخ.

٢٢٦ ـ **مع العقاد** ـ للدكتور شوقى ضيف (اقرأ ٢٥٩) دار المعارف بمصر يوليو ١٩٦٤ .

٢٢٧ ـ **مع الملاح التائه** ـ للدكتور عبد الستار الحلوجى (المكتبة الثقافية ٢٣٣) ـ المطبعة الثقافية فبراير ١٩٧٠ .

٢٢٨ ـ **المفصل** ـ تأليف احمد الاسكندرى وآخرين ـ الجزء الثانى مطبعة مصر ١٩٣٤ .

٢٢٩ ـ **مهرجان خليل مطران** ـ « المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية » ـ مطابع دار القلم ١٩٦٠ .

٢٣٠ ـ **موسيقى الشعر** ـ للدكتور ابراهيم انيس ـ المطبعة الفنية الحديثة ١٩٧٢ .

٢٣١ ـ **ميخائيل نعيمة** ـ لشفيع السيد ـ عالم الكتب ١٩٧٢ .

٢٣٢ ـ **مطالعات فى الكتب والحياة** ـ لعباس محمود العقاد ـ القاهرة ١٩٢٤ .

٢٣٣ ـ **ناجى حياته وشعره** ـ لصالح جودت ـ مطابع دار النشر للجامعات المصرية ١٩٦٠ .

٢٣٤ ـ **الناطقون بالضاد فى امريكا الجنوبية** ـ للبدوى الملثم « الجزء الاول » دار ريحانى للطباعة والنشر ـ بيروت ١٩٥٠ .

٢٣٥ ـ **النثر المهجرى** ـ لعبد الكريم الاشتر ـ « الجزء الاول » مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦١ .

٢٣٦ ـ **نزعات التجديد فى الادب العربى المعاصر** ـ لانور الجندى ـ مطبعة الاعلام ١٩٥٧ .

٢٣٧ ـ **نسيب عريضة : الشاعر الكاتب الصحفى** ـ للدكتورة نادرة جميل السراج ـ دار المعارف بمصر ١٩٧٠ .

٢٣٨ ـ **نظرات ادبية** ـ للدكتور محمد رجب البيومى ـ الجزء الثالث ـ مطبعة زهران ١٩٧١ .

٢٣٩ ـ **نظرات فى ادبنا المعاصر** ـ للدكتور زكى المحاسنى ـ (المكتبة الثقافية ٥٢) دار القلم يناير ١٩٦٢ .

٢٤٠ ـ **الوسيلة الادبية** ـ لحسين المرصفى « الجزء الثانى » ط ١ ١٢٩٢ هـ .

٢٤١ ـ **وطنية شوقى** ـ للدكتور احمد محمد الحوفى ـ ط ٣ مطبعة نهضة مصر .

٢٤٢ ـ **يسألونك** ـ لعباس محمود العقاد ـ ط ٢ دار لبنان ـ بيروت .

٢ – نقــد

٢٤٣ – **اتجاهات وآراء في النقد الحديث** – للدكتور محمد نايل – مطبعة العاصمة دون تاريخ .
٢٤٤ – **أصول النقد الادبي** – لاحمد الشايب ط٧ مطبعة السعادة ١٩٦٤
٢٤٥ – **التراث النقدى قبل مدرسة الجيل الجديد** – لعبد الحى دياب – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٨ .
٢٤٦ – **التيارات المعاصرة في النقد الادبي** – للدكتور بدوى طبانة – ط ١ مطبعة لجنة البيان العربي ١٩٦٣ .
٢٤٧ – **دراسات في النقد العربي الحديث ومذاهبه** (الحلقة الثانية) – للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي – دار الطباعة المحمدية دون تاريخ .
٢٤٨ – **الديوان** – لعباس محمود العقاد ، ابراهيم عبد القادر المازنى – الجزء « الاول » و « الثانى » ط ٣ دار الشعب .
٢٤٩ – **شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث** – للدكتور عبد الحى دياب – دار الاتحاد العربي للطباعة دون تاريخ .
٢٥٠ – **الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث** – لمصطفى عبد اللطيف السحرتي – مطبعة المقتطف والمقطم ١٩٤٨ .
٢٥١ – **عباس العقاد ناقداً** – لعبد الحى دياب – مطابع دار الشعب ١٩٧٠ .
٢٥٢ – **عيار الشعر** – **لابن طباطبا** – القاهرة ١٩٥٦ .
٢٥٣ – **العمدة في صناعة الشعر ونقده** – لابن رشيق – «الجزء الاول» المطبعة التجارية ١٩٥٥ .
٢٥٤ – **الغربال** – **لميخائيل نعيمة** – ط ٨ دار صادر – بيروت ١٩٦٩ .
٢٥٥ – **فصول في الشعر ونقده** – للدكتور شوقى ضيف – دار المعارف بمصر ١٩٧١ .
٢٥٦ – **فصول من النقد عند العقاد** – تقديم محمد خليفة التونسى – مطبعة دار الهنا دون تاريخ .
٢٥٧ – **في أصول الادب** – لاحمد حسن الزيات – ط ٣ – مطبعة الرسالة ١٩٥٢ .
٢٥٨ – **في الميزان الجديد** – للدكتور محمد مندور – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب دون تاريخ .
٢٥٩ – **في النقد الادبي** – للدكتور شوقى ضيف – ط ٢ – دار المعارف بمصر ١٩٦٦ .
٢٦٠ – **في نقد الشعر** – للدكتور محمود الربيعى – دار المعارف بمصر ١٩٧٣ .

٢٦١ – **قضايا النقد الادبى الحديث** – للدكتور محمد السعدى فرهود ط ١ – مطبعة زهران ١٩٦٨ .

٢٦٢ – **قضايا النقد الادبى والبلاغة** – للدكتور محمد زكى العشماوى – مطبعة الوادى – اسكندرية دون تاريخ .

٢٦٣ – **معالم النقد الادبى** – للدكتور عبد الرحمن عثمان – الجزء الاول مطبعة المدنى دون تاريخ .

٢٦٤ – **نشأة النقد الادبى الحديث فى مصر** – لعز الدين الامين – دار المعارف بمصر ١٩٧٠ .

٢٦٥ – **نظرية العلاقات أو النظم** – للدكتور محمد نايل – دار الطباعة المحمدية دون تاريخ .

٢٦٦ – **النقد الادبى** – لاحمد امين – الجزء الاول – ط ٤ مطبعة المعرفة ١٩٧٢ .

٢٦٧ – **النقد الادبى الحديث** – للدكتور محمد غنيمى هلال – ط ٢ دار ومطابع الشعب ١٩٦٤ .

٢٦٨ – **النقد الادبى عند اليونان** – للدكتور بدوى طبانة – ط ١ المطبعة الفنية الحديثة ١٩٦٧ .

٢٦٩ – **النقد المنهجى عند العرب** – للدكتور محمد مندور – دار النهضة مصر للطبع والنشر دون تاريخ .

٢٧٠ – **النقد والنقاد المعاصرون** – للدكتور محمد مندور – مطبعة نهضة مصر دون تاريخ .

٣ – تاريخ

٢٧١ – **تاريخ الحركة القومية** – لعبد الرحمن الرافعى – جزءان – مطبعة النهضة ١٩٢٩ .

٢٧٢ – **زعماء الاصلاح فى العصر الحديث** – لاحمد امين – مطبعة مصر ١٩٤٨ .

٢٧٣ – **عصر اسماعيل** – لعبد الرحمن الرافعى – الطبعة الاولى – النهضة ١٩٣٢ .

٢٧٤ – **فى أعقاب الثورة المصرية** – لعبد الرحمن الرافعى – « الجزء الاول » القاهرة ١٩٤٧ .
و « الثانى » القاهرة ١٩٤٩ .

٢٧٥ – **الوحدة العربية** – لاحمد طربين – معهد الدراسات العربية العالية دون تاريخ .

٤ ـ موضوعات اخرى

٢٧٦ ـ **اشتات مجتمعات** ـ لعباس محمود العقاد ـ دار المعارف بمصر ١٩٦٣ .

٢٧٧ ـ **افيون الشعوب** ـ لعباس محمود العقاد ـ دار القاهرة للطباعة دون تاريخ .

٢٧٨ ـ **حياة قلم** ـ لعباس محمود العقاد (كتاب الهلال) العدد ١٦٥ ديسمبر ١٩٦٤ .

٢٧٩ ـ **الحيـوان** ـ الجزء الثالث ط ١ طبع بيروت ودمشق ١٩٦٨ .

٢٨٠ ـ **الساق على الساق فيما هو الفارياق** ـ لاحمد فارس الشدياق ١٩١٩ .

٢٨١ ـ **مقدمة ابن خلدون** ـ لعبـد الرحمن محمد بن خلدون ـ المكتبة التجارية الكبرى بدون تاريخ .

ثالثا ـ الدوريات

١ ـ **جريدة الاخبار**	عدد ١٢ من ابريل ١٩٥٦ وعدد ١٩٦٢/٩/٥
٢ ـ **جريدة الاهرام**	اعداد ١٩٢٣/١١/١ ، ١٩٧٣/٦/٢ و ١٩٧٤/٧/٥ ، ١٩٧٤/٧/١٢
٣ ـ **جريدة الجهاد**	عدد ١٩٣٤/٤/٢٩ ، ١٩٣٥/٦/١٢
٤ ـ **جريدة اللواء**	عدد ١٩٠٨/٢/٢٣
٥ ـ **جريدة الوادى**	عدد ٣٠ من سبتمبر ١٩٣٤
٦ ـ **صحيفة عكاظ**	الاعداد : الثالث الصادر فى ٢٧ من يوليو ١٩١٣ ، والتاسع الصادر فى ٩ من مارس ١٩١٤ ، والعـاشر الصادر فى ٢٣ من مارس ١٩١٤
٧ ـ **مجلة ابولو**	المجلد الاول
٨ ـ **مجلة ابولو**	عدد ابريل ١٩٣٤ ـ المجلد الثانى
٩ ـ **مجلة ابولو**	عدد سبتمبر١٩٣٤ ـ المجلد الثالث وعدد ديسمبر ١٩٣٤
١٠ ـ **مجلة آخر ساعة**	العدد الصادر فى ١٩٦٠/٣/١٦
١١ ـ **مجلة أدبى**	عدد يوليو ١٩٣٦
١٢ ـ **مجلة الاسبوع**	عدد ١٩٣٤/٩/٢٦
١٣ ـ **مجلة الثقافة**	عدد يوليو ١٩٧٦
١٤ ـ **مجلة الحديث**	عدد يناير ١٩٤٩

١٥ — مجلة الدستور	عدد ١٩٠٩/٣/٢٧
١٦ — مجلة الرسالة	الاعـــداد : الرابع عـام ١٩٣٣ ، والخامس عام ١٩٣٣ ، والحادى عشر عام ١٩٤٣
١٧ — مجلة سركيس	السنة الثانية ١٩٠٦ الاعداد ١٠ ، ١١ ، ١٢
١٨ — مجلة السياسة الاسبوعية	العدد الصادر فى ١٩٢٧/٩/٣
١٩ — مجلة الشعر	عدد مارس ١٩٦٤
٢٠ — مجلة عالم الفكر	المجلد الرابع — العدد الثانى ١٩٧٣
٢١ — مجلة العصبة الاندلسية	العدد الرابع (تشرين الاول ١٩٤٩) السنة العاشرة العدد العاشر (نيسان ١٩٤٩)
٢٢ — مجلة العصور	الثلاثون فبراير ١٩٣٠
٢٣ — مجلة الكتاب	عدد اكتوبر ١٩٤٧
٢٤ — مجلة ((المجلة))	عدد ابريل ١٩٦٢
٢٥ — مجلة المجمع اللغوى	الجزء السابع
٢٦ — مجلة المقتطف	عام ١٨٩٢ صفحة ١٥٠ وما بعدها وعام ١٩٠٠ صفحة ٨٢٣ ومابعدها وعام ١٩٠٢ عدد يناير وعام ١٩٠٦ عدد ابريل
٢٧ — المجلة المصرية	العدد الثانى سنة ١٩٠٠ السنة الاولى وعدد مارس ١٩٠٢ وعدد يوليو سنة ١٩٠٠ السنة الاولى والعدد الثالث ١٩٠٠ السنة الاولى
٢٨ — ملحق السياسة الادبى	الصادر فى ١٤ من اكتوبر ١٩٣٢
٢٩ — مجلة الهلال	اعداد يوليو ١٩٠٤ ، ويوليو ١٩١٠ ويونية ١٩٢٧ ، ويونية ١٩٢٨ ، ونوفمر ١٩٣٣ ، واكتوبر ١٩٥٧ ، وديسمبر ١٩٦٤ ، ونوفمبر ١٩٦٨ ، ومارس ١٩٧٢ ، ونوفمبر ١٩٧٢ ، وفبراير ١٩٧٤ ، ومايو ١٩٧٦ .

محتويات الكتـــاب